الثقافة السيكولوجية

التعبير الموسيقي

بقلم

الدكتور فؤاد زكريا

تصدرها مكتبة مصر

بإشراف الدكتور عبد المنعم المليجي

الثقافة السيكولوجية :

التعبير الموسيقي

تأليف

الدكتور فؤاد زكريا

ملتزمة الطبع والنشر

مكتبة مصر

٣ شارع كامل صدقي - الفجالة

دار مصر للطباعة

[illegible] شارع كامل صدقي الفجالة

مقدمة

تدور فى صحفنا اليوم معركة أدبية حول طبيعة الفن وغايته ، وهل ينبغى أن يكون فنا هادفا ، أم يكون فنا « من أجل الفن » فحسب . وعلى الرغم من أن هذه المعركة قد طال أمدها ، دون أن يبذل أحد الطرفين جهدا لتفهم وجهة نظر الآخر وادراك الدلالة التى تكمن وراء تشبثه بها ، فليس من شك فى أن من صميم مهمة أى باحث فى فن من الفنون ، ألا ينعزل عن هذه المعركة الدائرة ، بل ينبغى عليه ، اذا شاء أن يكون بحثه مرتبطا بالمشاكل الفكرية للعالم الذى نعيش فيه ، أن يحدد موقفه منها ، ويحلل معانيها المختلفة ، ومدى صلتها بالمشاكل التى يناقشها .

وأول ما أود أن أنبه اليه ، هو أن مشكلة الفن الهادف والفن لأجل الفن قد أصبح لها معنى باطل عند الكثيرين ممن يعالجونها . فالقضية التى يدافع عنها أنصار فكرة الفن لأجل الفن ، هى قضية تلقائية الفنان : أعنى أن الفنان ينبغى ألا يفرض عليه هدف من الخارج ، بل يجب أن يترك ليعبر عما يحس به فحسب . والخطأ الذى يقع فيه كثيرون من أنصار فكرة الفن الهادف (وأكون متجنيا لو قلت كلهم) هو أنهم يصورون دعوتهم كأنها

تفرض على الفنان أهدافا معينة ، يتحتم عليه أن يجعل من فنه أداة للتعبير عنها • وهذا الخطأ هو أخطر ما يصيب قضيتهم ، وهو الذى يستغله خصومهم ، ويستمدون منه قوتهم • فلا جدال فى أن حرية الخلق ، وتلقائيته ، شرط أساسى لكل انتاج فنى سليم ، فاذا ضاع هذا الشرط بدا العمل الفنى متكلفا ، لا روح فيه •

على أن فى الدعوة القائلة بالفن لأجل الفن نقطة ضعف أساسية ، تكاد تقضى على مذهب أصحابها بأسره — تلك هى تماديهم فى فكرة الحرية والتلقائية الى الحد الذى يتركون الفنان فيه ينتج كما يشاء ، حتى لو كان انتاجه هادما لمقومات الانسانية ، أو الجماعة التى يعيش فيها ، وحتى لو كانت أعماله تبعث فى المجتمع روح التخاذل والانحلال ، أو تتجاهل المشاكل الحقيقية لهذا المجتمع أصلا • فلا جدال فى أن الفن مسئولية كبيرة ، ومجرد كون الفنان قد أخذ على عاتقه مهمة نشر فنه بين الناس ، ولم يكتف بجعله مسلاة لشخصه هو وحده ، يعنى أنه قد تحمل هذه المسئولية ، أى تحمل العواقب الناجمة عن انتشار فنه بين الناس ، ومن هنا كان من الضرورى أن نحاسبه على الآثار التى تجلبها أعماله الفنية على المجتمع الذى يعيش فيه •

واذن ، ففى موقف كل من الطرفين نقطة ضعف ينبغى التخلص منها ، وميزة ينبغى الاحتفاظ بها • أى أن الوضع السليم للفن هو أن يكون تلقائيا حرا ، ويكون فى نفس الوقت عاملا من عوامل النهوض بالمجتمع نحو مستقبل مشرق مضىء •

فكيف نوفق بين هذين الشرطين ، اللذين يبدو كل منهما متعارضا مع الآخر ؟

لست أشك فى أن الفنان الصحيح اذا ترك دون أن تفرض عليه أهداف معينة ، سوف ينتج من تلقاء ذاته فنا هادفا . ولا جدال فى أن المجتمع الذى يكون عليه أن يفاضل بين فنان يتجاوب معه وفنان ينعزل عن مشاكله ، سوف يفضل الأول حتما . بل ان الناقد العالم ينبغى بدوره أن يفضله : ذلك لأن الفن يفترض قبل كل شىء حساسية مرهفة ، والفنان الذى يصل به جمود الحس الى حد عدم الشعور بمشاكل الجماعة المحيطة به — كأن يقصر هذه المشاكل مثلا على الحرمان الجنسى فى الوقت الذى يكون المجتمع فيه زاخرا بالمشاكل الحيوية التى تتعلق بتوفير ضرورات الحياة لأبنائه — مثل هذا الفنان لا يستحق الاسم وحده . فالمقياس المعترف به للمفاضلة بين فنان وآخر ، أعنى دقة الحس وسرعة التأثر ، هو ذاته الذى يحتم علينا ايثار الفنان الذى يشارك مجتمعه مشاكله ويعينه على حلها ، على ذلك الذى ينعزل عما حوله ، أو يغرق الناس فى مشاكل لا تمس شخصا سواه من حيث هو فرد .

واذن فتلقائية الفن لا تتعارض على الاطلاق مع كونه هادفا ، ولا أشك فى أن وضع المشكلة على هذا النحو يوفر علينا كثيرا من المناقشات التى دارت حول هذا الموضوع ، والتى تمسك كل فريق فيها بموقفه دون أن يحاول تفهم وجهة نظر الآخر : فظن فريق الفن الخالص ، أو الفن لأجل الفن ، أن خصومهم يرمون

الى تقييد حرية الفنـــان وفرض موضوعات معينة عليه (واذا حللنـــا أقوال بعض دعاة الفن الهادف وجدنا أن لهؤلاء بعض العذر فى ظنهم هذا) ـ بينما ظن فريق الفن الهادف أن الحرية والتلقـــائية ترتبط حتما بالانعزالية والفردية (ولهم بدورهم العذر فى ذلك) • ولو حلل كل من الفريقين موقف الآخر على حقيقته لوجد أنه لا تعـــارض بينهما على الاطلاق ، وذلك اذا استبعدنا من الموقفين ما يشوبهما من تفسيرات باطلة •

وفى هذا البحث تطبيق مفصل لهذا الرأى على مشكلة نحس فى مجتمعنا الحالى احساسا واضحا بضرورة معالجتها ، هى مشكلة التعبير الموسيقى • فالحل النهـــائى ، الذى تتقدم به فى نهاية الكتاب ، يتمشى مع ما قلنـــاه من أن أحوال المجتمع تنعكس على الفنان وتضفى على أعماله صبغتها الخاصة ، ومن أن هذا الانعكاس ينبغى أن يترك حتى يظهر من تلقـــاء ذاته بحرية ، دون أن تفرضه على الفنـــان أية قوة خارجية • وبهذا وحده ترتفع موســـيقانا الى المستوى الذى بلغته الموسيقى العالمية ، ويكون فى وســـعنا أن نقول ان لدينا موســـيقى ذات قدرة معبرة بحق •

يوليو ١٩٥٦ فؤاد زكريا

خصائص الفن الموسيقى وعناصره ...

طبيعة الفن الموسيقى ...

ليست المكانة الرفيعة التى تحتلها الموسيقى وليدة التطورات الحديثة التى مر بها هذا الفن ، بل لقد كان القدماء يؤمنون بأن للموسيقى فى النفس تأثيرا يتجاوز تأثير سائر الفنون فيها. وآية ذلك تلك القصص والأساطير العديدة التى نسبت الى الموسيقى قوى خارقة تؤثر على الطبيعة ، فتحرك الجبال مثلا ، أو على النفس الانسانية ، فتجعلها تنقاد لاغراء عرائس البحر مع أن فى ذلك حتفها . وفى عالم العقائد كان للموسيقى أهمية كبرى ، تتبدى ايجابيا وسلبيا فى آن واحد . فمن العقائد ما كانت تستعين بالموسيقى فى بث الايمان بها فى نفوس الناس ، ويكفى دلالة على ذلك أن الموسيقى الأوربية خلال العصور الوسطى كانت مرتبطة بالكنيسة ارتباطا أساسيا ، بل كانت بعض أسرارها وقفا على رجال الدين الذين يتوارثونها دون أن يحاول أحدهم أن يبوح بها . ومن العقائد ما كانت تحرم الموسيقى أو تراها أقرب الى الحلال البغيض ، وكان فى ذلك اعتراف ضمنى بما للموسيقى من تأثير على النفوس ، وان يكن التأثير هنا يعد خطرا أخلاقيا ينبغى تجنبه .

وفى الفكر القديم حفظ لنا التاريخ أثرا ربما كان هو أول

وثيقة تثـار فيها مشكلة التأثير الأخلاقى والاجتماعى للفنون بوجه عام ، والموسيقى بوجه خاص ، أعنى جمهورية أفلاطون، التى يوصى فيها بالعناية بالتعليم الموسيقى ، ويعـده عنصرا أساسيا فى تربية النشء ، ويدعو الى استبعاد مقامات موسيقية معينة ، لما لها من تأثير أخلاقى ونفسى ضار .

ولكن ، هل تغير موقف المدنية الحديثة من الموسيقى ، بعد أن تخلصت الأذهان فيها من آثار السحر والخرافة ، واتخذت موقفا مستقلا عن العقائد فى نظرتها الى الفنـون بوجه عام ؟ الحق أن مكانة الموسيقى بين سائر الفنون لم تتغير ، وكل ما فى الأمر هو أن تقدير الموسيقى قد أصبح واعيا ، بعد أن تكشفت الأسباب التى من أجلها نظر الى الفن الموسيقى فى بداية الأمر نظرة يحوطها جو صوفى خفى ، ويغلفها السحر والغموض .

فالموسيقى هى بطبيعتها أكثر الفنون استقلالا : هى ليست فنا تصويريا أو تشكيليا لموضوعات يمكن الاشارة اليها ، ولا فنا تستـمد عناصره من الواقع الخارجى مباشرة ، كما أنهـا لا يمكن أن تفهم عن طريق ترجمتهـا الى وسـيلة أخرى من وسائل التعبير. ولنتحدث عن كل من هذه الصفات على حدة :

فالموسـيقى تتميز عن سائر الفنون بأنها لا تصور أو تقلد شيئا . فبينما نجد الرسم فنـا تصويريا ، والنحت له صـلة بتصوير الواقع الخارجى عن طريق أبعاده الثلاثة . والأدب يمثل الواقع عن طريق الرموز اللغوية ، فان الموسـيقى لا تقلد ولا تمثل شيئا ، وهى فى هذا نمط فنى مستقل بذاته . على أن قولنا

هذا ينطبق ـ اذا شئنا الدقة ـ على الأطوار القديمة للفنون الأخرى أكثر مما ينطبق على طورها الحالى : ذلك لأن الرسم والنحت ـ بل بعض مدارس الأدب ـ تنزع فى اتجاهاتها الحديثة الى التخلى عن مهمة التصوير والتقليد ، وتكتفى بأن توحى بمعان معينة ، دون أن نجد بين العمل الفنى وبين الواقع الذى يمثله علاقة محاكاة مباشرة • ونستطيع أن نقول ان مثل هذا الاتجاه انما هو تقريب للشقة بين الموسيقى وبين سائر الفنون ، ولكنه بينما يتخذ صفة التطور الحديث فى هذه الفنون ، نراه طبيعة أصيلة فى الموسيقى من أول عهدها • أما اذا قيل ان الموسيقى تسعى فى بعض الأحيان الى تقليد أصوات الطبيعة ، ففى وسعنا أن نرد على ذلك بأن هذا التقليد ، كما هو الحال فى تصوير أصوات العواصف أو الرياح فى كثير من القطع الموسيقية ذات الموضوع ، هو فى واقع الأمر ايحاء بعناصر الطبيعة هذه ، وليس تقليدا لها : اذ أن الأصوات الطبيعية ، كما هو معروف ، ليست موسيقية ، لعدم انتظام ذبذباتها ، فمن المحال أن تقلدها الموسيقى مباشرة ، بل هى تهذبها وتصقلها ثم توحى بها من بعيد ، ولا يتيسر لها أن تقلد الا أصواتا طبيعية بسيطة فى أحوال نادرة ، كما فى الحركة الثانية لسيمفونية بيتهوفن السادسة ، حيث تقلد أصوات بعض الطيور على سبيل الحلية ، لا رغبة فى التقليد المباشر ذاته •

وهذه المسألة الأخيرة تؤدى بنا الى الصفة الثانية للموسيقى: فقد قلنا ان أصوات الطبيعة لها ذبذبات غير منتظمة ، وأنها

تبعا لذلك أصوات غير موسيقية ، ومعنى ذلك أن المادة التى يستخدمها الفن الموسيقى، ويبنى عليها تركيباته المعقدة، وأعنى بها الأصوات الموسيقية المفردة والأنغام ، لا تستمد من الطبيعة مباشرة ، وانما هى مادة لابد لها من وسائل مصنوعة ، هى الآلات الموسيقية التى تصقل الأصوات وتنظم ذبذباتها ، أو الغناء المدرب الذى يختلف كل الاختلاف عن أصوات الكلام أو الصياح المعتاد . ونستطيع أن نقرب هذه الفكرة الى الأذهان اذا أشرنا الى استحالة تقليد الآلات الموسيقية لأصوات الكلام الانسانى ، اذ أن انتظام ذبذبات الأصوات الصادرة عن هذه الآلات يحول دون ذلك . وفى هذه الصفة تختلف الموسيقى اختلافا واضحا عن سائر الفنون : فالرسم يستمد مادته ، وهى الألوان والخطوط ، من الطبيعة مباشرة ، أو هو يجد فيها نظيرا لهذه المادة ، كذلك الحال فى الكتل التى يستخدمها فن النحت ، والكلمات التى يستخلصها الأدب من الحديث البشرى المعتاد .

ولما كانت مادة الفن الموسيقى لا تستخلص مباشرة من أى مصدر سوى الوسائل التى أعدت لأجل التعبير عن هذا الفن ، أى الآلات أو الغناء المدرب ، فقد بلغ هذا الفن حدا من الاستقلال جعل له كيانا قائما بذاته ، ويستحيل أن يرد الى غيره . فبينما نجد الشعر مثلا قابلا — فى معانيه على الأقل — لأن يفهم اذا ترجم الى لغة أخرى ، هى لغة النثر ، وبينما نجد الفنون المقلدة تفهم بالرجوع الى الأصول التى تقلدها ، نجد

الموسـيقى لا تقبل أن تترجم الى أية لغـة أخرى • فتجربة الموسيقى تجربة لا نظير لهـا ، وتذوقها يتم عن طريق عملية فريدة لا تفهم الا من خلال سياقها الداخلى وحده • والانفعال الذى تثيره الموسـيقى يستحيل أن يعبر عنه بلغة أخرى ، أو بوسيلة أخرى من وسائل التعبير ، ولا يمكن تصوره الا بسماع هذه الموسيقى ذاتها • ومن هنا قيل ان الموسيقى لغة مستقلة ، مكتفية بذاتها •

ولكن هل الاسـتقلال هو الصفة الوحيدة التى يتميز بها الفن الموسـيقى ؟ الحق ان الموسيقى تنفرد عن سـائر الفنون بصفتين أساسيتين : صفة العمومية ، والذاتية •

أما العمومية ، فترجع الى ما تبيناه فى الفن الموسـيقى من استقلال واكتفاء ذاتى • فلمـا كانت لغة الموسيقى لا ترتبط بموضوعاتها أى ارتباط مباشر ، ولما كانت لا تستمد عناصرها من الطبيعة مباشرة ، بل تخلقها فى مجالها الخاص ، فقد استحال على الموسـيقى أن تقدم وصفا مباشرا لأى موضوع خاص ، وانما تصور دائما انفعالات وأحاسيس عامة • ومهما حاول المرء أن يأتى بروابط بين المؤلفات الموسيقية وبين موضوعات معينة ، فلا بد أن يعترف بأن الموسيقى لا تصور فى هذه الموضوعات جوانبها الجزئية ، وانما تعبر عن الأوجه العـامة فيها • والذى لا شك فيه أن الفنون الأخرى أقدر على تصوير الخصوصيات والجزئيات من الموسـيقى • واذا كان العمل الفنى السليم ، سواء أكان قصيدة أم لوحة أم تمثالا ، قادرا على أن ينقلنا من

موضوعه الجزئى المباشر الى الموضوع العـام الذى تندرج تحته كل الجزئيات ، فلا شك فى أن هذا الانتقال يتم عن طريق قدرة تذوقية خاصة لا تتوافر الا لمن اكتسب خبرة وفهما عميقا لطبيعة العمل الفنى فى هذه المجالات . أما فى حالة الموسيقى ، فالتأثير المباشر لها هو الأحاسيس العـامة ، ومن المحال حين تسمع قطعة تثير فيك معنى الحزن أو الحماسة أن تقول ان هذا حزن شخص معين ، أو تحمس الى نوع معين من الأفعـال ، وانما الذى نحس به مباشرة هوشعور عام بالحزن أو بالحماسة ، لا يمكن تخصيصه الا فيما بعد ، وبطرق ووسائل متكلفة .

وأما صفة الذاتية ، فترجع الى ما بين الموسيقى وبين الزمان من ارتباط وثيق . ذلك لأن فنـون النحت والتصوير فنون مكانية ، تخلق فى بعدين ، كالتصـوير ، أو ثلاثة أبعـاد ، كالنحت ، وتتذوق مكانيا أيضـا ، أعنى أن أعمـالها الفنية تدرك فى لمحة واحـدة ، ولا تأثير لمعنى الزمان فى ادراكها الا من حيث أنه يجلو بعض غوامض هذا الادراك السريع الأول. أما الموسيقى ، فهى فن زمانى بالمعنى الصحيح : أعنى أن أداءها يتم خلال التعاقب الزمانى ، ولا تتصـور أنغامها أو ايقاعها أو مجموعاتها التوافقية الا متتالية . وبعبارة أخرى ، فالموسيقى تسير فى خط زمانى رأسى ، أما فنون التصوير والنحت فتتبع مسارا مكانيا أفقيا . ولا شك فى أن هذا الاختلاف راجع الى طبيعة الوسائط الحسية التى تنقل بها هذه الفنون : فالموسيقى تنقـل بالأذن ، وهى حاسة تعتمد على التعاقب الزمانى ، أما

الفنون التصـــويرية والتشكيلية فتنقل بالعين ، وهى حاســة مكانية تلاحظ الأبعاد الخارجية وتدركها ادراكا مباشرا .

ولقد ربط الفلاســفة منذ عهد غير قريب بين الزمان وبين الذاتية : ذلك لأن احساســاتنا التى تصاغ فى قالب مكانى ، كالمرئيات والملموســات ، هى احساسات موضوعية ، ندركها مباشرة بوصفها خارجة عنا ، مســتقلة عن ذاتنا ، بل ان هذه الاحساســات هى أساس اعتقادنا بوجود عالم خارجى . أما الاحساسات التى تصاغ فى قالب زمانى ، كالمسموعات ، فهى بطبيعتها ذاتيــة ، أعنى أنها تعتمد على الذات التى تتلقــاها اعتمادا أساسيا ، وتبعث فينا شعورا بأنها صادرة عن أعماقنا البــاطنة . وليس أدل على ذلك من أن التفكير بدوره ، وهو عملية باطنة تماما ، يتخذ قالبا زمانيا ، يتمثل فى تعاقب الأفكار بعضها وراء بعض ، ولكنه يســتحيل أن يتخذ قالبا مكانيا ، أى أن تشاهد الأفكار فيه خارجيا ! فالموسيقى ، على هــذا الأساس ، ألصق الفنون بأعماق الذات الانسانية .

من أجل هذه الصفات الفريدة كان للموسيقى مكانة خاصة لدى المفكرين والفلاسفة ، وعدها بعضهم عنصرا من عناصر فهمه للكون بأسره . ودارس الفلسفة لا يغيب عن ذهنه رأى قديم يتمثــل فيه قولنا هذا أصــدق تمثيل ، وأعنى به رأى الفيثاغوريين ، الذين فسرو' الكون كله بأنه عدد ونغم . واذا كانت عبارتهم هذه عبارة مجازية ، تفسر بأنها اشــارة الى أن للكون وجها كميا ، هو العــدد ، ووجها كيفيا ، هو ما عبروا

عنه بكلمة النغم ، فلا ينبغى أن ننسى أن استخدام الرمز ذاته أمر له دلالتـه العميقة ، وأن تعبيرهم عن كل الاختلافات والتنوعات الكيفية الهائلة فى الكون ، بكلمة النغم ، يدل على مدى اتساع مدلول الأنغام عندهم ، ومدى ارتباطها بالطبيعة العامة للكون فى نظرهم •

واذا شئنا أن نعرض مثلا لفيلسوف حديث ، فأهم الشخصيات فى هذا الصدد هى شخصية شوپنهور • ولنقتبس هنا كلمات لها دلالتها العميقة ، شرح بها شوپنهور طبيعة الموسيقى فى الجزء الأول من كتابه « العالم بوصفه ارادة وتمثلا » : « ان كل النوازع والخلجات والسورات التى تنتاب الارادة ، وكل ما يجرى فى باطن الانسان ، ويطلق عليه العقل اسما سلبيا خالصا هو « الشعور » ــ كل ذلك يجد خير تعبير عنه فى الألحان التى لا تتناهى امكانياتها • ولكن ذلك التعبير فى عموميته أشبه بالصورة الخالصة التى تجردت عن كل مادة ، فهو يعبر عن الشىء فى ذاته ، لا عن مجرد الظواهر ••• من تلك الصلة الوثيقة بين الموسيقى وبين الماهية الحقيقية لكل شىء ، يتضح لنا أنه اذا عبرت الموسيقى تعبيرا ملائما عن منظر أو سلوك أو حادث أو جو ، فان كلا من هؤلاء يتبدى لنا ويبين معناه الباطن أمامنا بوضوح ، وبهذا تكون الموسيقى خير شارح ومفسر له ــ كذلك يبدو لمن استجاب لتأثير سيمفونية ، أنه يرى كل أحداث الحياة والعالم فى ذاتها ، مع أنه لو فكر فى الأمر بروية لما وجد أى وجه للتشابه بين صوت الألحان

وبين الأشـــياء التى تحيط به • ذلك لأن الموسيقى تختلف عن كل ما عداها من الفنون فى أنها ليست صورة مقلدة للمظاهر ، أو على الأصح للمظاهر الموضوعية للارادة ، وانما هى صورة مباشرة للارادة ذاتهــا ، تعرض المعنى الميتافيزيقى لكل ما هو طبيعى فى هذا العــالم ، وتوضح ما يكمن وراء كل ظاهرة من شيء فى ذاته • وعلى ذلك ، فكما يمكن تسمية العــالم ارادة متجسدة ، كذلك يمكن تسميته موسيقى متجسدة • »

لن نجد فيلسوفا تأثر بالطابع الفريد للموســيقى أكثر مما تأثر بها شوپنهور ، على النحو الذى عبر عنه فى النص السابق• وحسبنا أن نشير الى أن هذا الفيلسوف ، الذى رأى الكون كله مظاهر للارادة ، ولم يستطع أن يهتدى الى هذه الارادة ذاتها مباشرة ، قد اهتدى اليها فى الموسيقى ، التى لا تقــلد موضوعات خارجية ، ولا تنقــل أحاسيس النفس بطرق غير مباشرة ، بل تعبر عن كل أوجه الارادة تعبيرا مباشرا لا وسائط فيه ، ومن هنا كانت فى رأيه تصلح لفهم الطبيعة الكامنة للعالم ذاته ، الذى هو تجســد الارادة ، أو ان شئت فقل تجســد الموسيقى •

على أننــا لا نود أن نطيل الكلام فى هذه النظرة الصوفية الى الموسيقى وانما الذى يعنينا هنا أن نشــير الى أن الطبيعة الخاصة للفن الموسيقى هى التى أوحت بمثل هذا الفهم لها •

والأمر الذى يجب أن تتنبــه اليه ، هو أن الموسيقى دائما فن انسانى قبل كل شيء ، أعنى أنها فن مرتبط بحياة الانسان

الواقعية ، وبصراعه خلال هذه الحيـاة • فمن المحال أن نفهم موسيقى أية فترة من الفترات ، الا اذا عرفنا كيف كان الناس يعيشـون فيها ، وماذا كانت نظرتهم الى الحياة والى العـالم والى المجتمع •

وقد يبدو هـذا الرأى غريبا بعـد ما قلناه عن اسـتقلال الموسـيقى وعموميتها وذاتيتهـا • فقد يفهم المرء من هذه الصفات أن الموسيقى فن مستقل عن الواقع الحى الذى يعيش فيه النـاس ، وأنها تبلغ فى عموميتها حدا يباعد بينها وبين أية نظرة خاصة الى الحيـاة والى المجتمع ، وأن القوة الوحيدة الدافعة الى خلقها هى المشاعر الذاتية والظروف الفردية التى مر بها مؤلفها فحسب • على أن هذا الفهم أبعـد ما يكون عن قصدنا • فكل هذه الصفات التى أشرنا اليها ، تتعلق بوسائل الخلق الموسيقى، لا بالقوة الدافعة الى هذا الخلق ، أوالأهداف التى يضعها الفنان نصب عينيه • ذلك لأن حساسـية الفنان الصـادق تجعـله أكثر النـاس تأثرا بأحوال الحيـاة المحيطة به ، فنـأتى موسـيقاه صـورة معبرة عن هـذه الأحوال ، وان كانت وسـيلته الى الخلق الفنى ذاتية • وعلى حين تكون المعـانى الموسيقية عامة ، فلا شـك أنها تثير من الانفعالات ما يتلاءم مع الأفكار والمشاعر المسيطرة على ذهن الفنـان • وبينما تعجز الموسيقى عن التعبير عن فكرة خاصة بعينها ، أو احسـاس محدد ، أو حادثة جـزئية ، فانها تعكس بلا جدال ذلك الجو الذى تأثر به الفنـان ، وتبعث فى نفوس

سامعيها احساسا يتمشى مع احساسه عند تأليفه لها • أما استقلال الموسيقى ، فلا يعنى على الاطلاق انعزالها عن الواقع المحيط بها ، وانما يعنى اختلاف صورتها النهائية عن صورة موضوعها ، ويعنى أن العلاقة بينها وبين هذا الموضوع ليست علاقة محاكاة أو تمثيل أو تصوير مباشر ، وانما هى علاقة ايحاء ، تبعثه الموسيقى فى النفس فتخلق فيها شعورا عاما يتلاءم مع طبيعة ذلك الموضوع ، وان لم يكن يحاكيه بطريق مباشر •

ولست أعنى أن كل موسيقى قد اكتسبت هذه الصفات ، وأصبحت معبرة عن الواقع الحى الذى خلقت فيه مع تميز وسائلها بالصفات الخاصة للفن الموسيقى ، ولكنى أعنى أن المثل الأعلى للموسيقى ينبغى أن تتوافر فيه هذه الصفات ، وأن هناك بيئات موسيقية معينة قد اقتربت من هذا المثل الأعلى ، وعملت على تحقيقه بكل ما وسعها من جهد ، هى البيئات الموسيقية الغربية ، وهى التى يدور حولها البحث فى هذا القسم من دراستنا •

اللغة الموسيقية

لكل فن وجهان : وجه تركيبى ، ووجه تحليلى . أما الوجه التركيبى فهو ذلك الذى يتبدى عليه العمل الفنى فى صورته النهائية ، وموقفنا بازاء هذا الوجه هو أن نحدد قيمته الجمالية ، ونقيسه بالمقاييس الذوقية المتعارف عليها فى ذلك الفن . وأما الوجه التحليلى ، فهو ، كما يدل على ذلك اسمه ، تحليل مفصل للمراحل المختلفة التى يمر بها العمل الفنى حتى يصل الى صورته النهائية ، ودراسة علمية دقيقة للوسائل التى يستخدمها الفنان ، وللأساليب المختلفة التى يتأثر بها ، وللتجديدات التى يبتكرها . وكل فن سليم يجب أن ينطوى على هذين الوجهين معا ، واذا كان الوجه الأول هو الذى يتبادر الى الذهن لأول وهلة كلما ذكرت كلمة الفن ، فلا جدال فى أن الوجه التحليلى يمدنا بالأساس العلمى الذى يجب أن يرتكز عليه كل فن — حقا ان كثيرا من التحليلات التى نصل اليها فى دراستنا العلمية للفن ربما لا تكون قد طرأت على الذهن الواعى للفنان ، ولكنها مع ذلك ضرورية بالنسبة الى الأجيال التالية ، التى ينبغى أن تبنى حياتها الفنية على استيعاب علمى كامل للتطورات السابقة فى مجالها الخاص ، حتى يمكنها أن تواصل

الطريق على أساس سليم . أما الآراء التى تؤكد عنصر « الفطرة السليمة » والاستعداد الطبيعى وحده ، وتهمل العنصر العلمى التحليلى، فهى بلاشك آراء خرافية لم يعد لها مجال فى عالمنا الحالى .

وأول ما ينبغى أن ندرسه فى تحليلنا العلمى للموسيقى ، هو عناصر اللغة الموسيقية . ذلك لأن للموسيقى لغة خاصة بها ، ولهذه اللغة عناصر لا يؤدى كل منها عمله على حدة ، وانما تتضافر وتتشابك كلها سويا فى اخراج المؤلفات الموسيقية وهذه العناصر هى الايقاع ، واللحن ، والتوافق الصوتى ، والصورة أو القالب .

أما الايقاع Rhythm ، فهو الوجه الخاص بحركة الموسيقى المتعاقبة خلال الزمان ، أى أنه هو النظام الوزنى للأنغام فى حركتها المتتالية . ويغلب على الايقاع عنصر التنسيق أوالتنظيم المطرد : ذلك لأن الايقاع هو تكرار ضربة أو مجموعة من الضربات بشكل منتظم ، على نحو تتوقعها معه الأذن كلما آن أوانها . فالايقاع اذن لا يضيف الى اللحن جديدا ، وانما هو تنظيم زمنى لحركة اللحن ، بحيث يتناوب خلال هذه الحركة عنصر التأكيد المتوتر ، وعنصر اطلاق هذا التوتر وتخفيفه ، وهكذا ... ولقد أدرك الباحثون وثوق الصلة بين الايقاع الموسيقى وبين النظام الذى تسير عليه حركة الجسم وحركة الطبيعة . فللجسم حركات ايقاعية سريعة ، كالتنفس بما فيه من شهيق وزفير ، أو حركات بطيئة نسبيا ، كتعاقب الجوع والشبع ، والنوم واليقظة . وفى الطبيعة ايقاع ثنائى يتعاقب فيه الليل

والنهار ، وايقاع رباعى تتعاقب فيه فصول السنة • ومن هنا قال كثير من الباحثين بأن للموسيقى أصلا عضويا أو طبيعيا ، ما دامت الحركة الايقاعية فيها ترديدا لحركات مناظرة لها داخل الجسم الانسانى أو فى الطبيعة الخارجية ، مما يؤدى الى تكوين ما يمكن أن يسمى بالحاسة الايقاعية لدى الانسان • وليس أدل على ذلك من أن أول استجابة للطفل أو للبدائى بازاء الموسيقى، تكون استجابة ايقاعية ، تتمثل فى نوع من التمايل أو الرقص البسيط مع ايقاع الأنغام • كما أن البوادر الأولى للموسيقى تكون فى كثير من الأحيان ايقاعا خالصا ، كما هو الحال لدى كثير من القبائل البدائية ، التى تنحصر حياتها الموسيقية فى دقات أنواع مختلفة من الطبول فحسب •

أما اللحن Melody فلا يكتفى بأن ينظم ضربات الموسيقى تبعا لشدتها أو خفوتها ، وانما يضيف الى الايقاع عنصرا جديدا ، هو عنصر ارتفاع الأصوات أو انخفاضها Pitch • ولا شك فى أن استعمال كلمتى الارتفاع والانخفاض هو استعمال مجازى بحت ، اذ ليست بين الأصوات علاقة مكانية من هذا النوع ، وانما المقصود بالصوت الرفيع ، هو ذلك الصوت الذى تزداد سرعة ذبذباته ، أما الصوت المنخفض أو العريض ، فهو الذى يزداد بطء ذبذباته • والصوت الموسيقى عامة يتميز بانتظام ذبذباته وثباتها ، ولكن بين الصوت الواحد والصوت الذى يليه ارتفاعا أو انخفاضا عدد كبير من الذبذبات ، ومعنى ذلك أن الأصوات الموسيقية تتوالى بحيث تقف الأذن فى مراكز

معينة بين عدد كبير من الذبذبات التى تتـدرج ببطء لا تميزه الأذن من تلقاء ذاتها • ومن مجموع هذه المراكز المعينـة التى تقف عندها الأذن يتكون ما يسمى بالسلم الموسيقى •

ومن الواضح أن هذا السلم يختلف من نظام لحنى الى آخر ، فهو فى الموسيقى الغـربية غيره فى الشرقية ، غيره فى الموسيقى البدائية • واذا بدا للناس أحيانا أنهم لا يستسيغون من الألحان الا ما صـيغ فى السلم المألوف لديهم ، واعتقـدوا بعدئذ ان ما عداها من الألحان غير مقبـول للأذن البشرية « بوجه عام » فما ذلك الا بتأثير التعود ، الذى يكيف حساسيتهم الفنية تبعا للنظام الصوتى الشائع لديهم • وفى اللحن تتوالى الأصوات ، ارتفاعا وانخفاضا ، وتكون للمؤلف الموسيقى حرية التنقل بها كما يشاء ، غير أن هذه الحرية ليست مطلقة ، بل تقيدها بضعة قيود ، منها مثلا أن الصوت الذى يمثل قاعدة السلم أو قراره (Tonic) هو أهم الأصوات ، وهو الذى يرتد اليه اللحن فى آخر الأمر ، حتى تحس الأذن عنـدئذ بأن اللحن قد انتهى نهايته الطبيعية •

فاذا انتقلنا الى التوافق الصوتى **Harmony** ، وجدنا أن هذا العنصر ، غير المعروف فى موسيقانا الشرقية ، يحتل أهمية تتزايد على الدوام • والمتتبع لتيار الموسيقى الغربية يجد أنها بينما كانت تولى أكبر اهتمامها للحـن فى القرن الثامن عشر والنصف الأول من القرن التاسع عشر ، فان اهتمامها قد تحول تدريجيا الى التوافق الصوتى ، حتى أن كثيرا من مؤلفى أواخر

القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، لم يعبأوا بأن تكون موسيقاهم لحنية ، وكان العنصر الأساسى لديهم هو التوافق الصوتى – والمثل الواضح فى هذا الصدد هو موسيقى ديبوسى Debussy.

وأساس التوافق الصوتى هو ايجاد الانسجام بين صوتين أو أكثر فى وقت واحد ، بينما اللحن أصوات منسجمة متعاقبة . ومع ذلك ، فدراسة التوافق الصوتى لا تكتفى بالعلاقات بين مجموعة الأصوات التى تعزف فى آن واحد فحسب ، بل لابد أن تعنى بالعلاقات بين هذه المجموعات ذاتها بعضها وبعض ، وتنظم طرق الانتقال من الواحدة الى الأخرى ، حتى لاينتهى اللحن ، مثلا ، بتوافق صوتى يبعث احساسا بالتوقع والانتظار ، وانما يمهد مثل هذا التوافق السابق لتوافق آخر يبعث احساسا بالاكتفاء والراحة . ومع ذلك ، فجميع القواعد التى تتحكم فى التوافق قابلة للتغير ، اذ يضيف اليها التطور الموسيقى اضافات جديدة على الدوام ، بل يسعى فى بعض الأحيان الى هدم نظم التوافق القديمة من أساسها .

أما الصورة أو القالب Form ، فهى بدورها عنصر لا تعرفه الموسيقى الشرقية ، اذ أنها تنظم العلاقات بين الأجزاء اللحنية فى العمل الفنى الطويل ، وتضمن الوحدة بين أجزاء القطعة كلها – وهذه كلها مشاكل لا تحتاج الموسيقى الشرقية الى مواجهتها ! ومشاكل القالب الموسيقى عظيمة التعقيد ، لا يمكننا فى هذا المجال أن نشير اليها بالتفصيل . وحسبنا أن نقول

ان القطع الموسيقية الطويلة يمكن أن تميز فيها موضوعات لحنية رئيسية Themes ، وأن المؤلف يجعل لهذه الموضوعات اللحنية نظاما معينا ، ويجرى عليها تنوعات واستطرادات عديدة، تبعا لما تمليه قريحته ، وهو فى كل ذلك يعالج الموضوع الأساسى واستطراداته تبعا لترتيب ونسق جرى عليه العرف الموسيقى ، وان تكن التغيرات الجزئية فيه ممكنة فى جميع الأحوال • والبحث فى الصورة أو القالب الموسيقى ، هو تحليل للترتيب الذي يسير عليه المؤلف الموسيقى فى صياغته لموضوعاته اللحنية الرئيسية ، وفى تنقلاته بينها وبين ماينسجه حولها من استطرادات، بحيث يكفل لعمله الفنى تنوعا حيا ، ويضمن له فى نفس الوقت وحدة شاملة •

*

والبحث فى عناصر اللغة الموسيقية يؤدى بنا الى تحليل الطريقة التى تتداول بها هذه اللغة • ولطريقة التداول هذه أهمية خاصة بالنسبة الى الفن الموسيقى : ففى الفنون الأخرى ينقل العمل الفنى من خالقه الى متلقيه مباشرة ، أما فى الموسيقى ، فالعلاقة ليست ثنائية مباشرة ، بل هى علاقة ثلاثية ، يتوسط فيها القائم بالأداة (سواء أكان عازفا أم مغنيا) بين المؤلف وبين المستمع • لهذا كان علينا أن نقف قليلا عند دور كل من أطراف هذه العلاقة الثلاثية فى نقل لغة الموسيقى •

فالمؤلف يسجل نواتج خلقه الفنى بالتدوين • ولا جدال فى أن الموسيقى ، شأنها شأن أية لغة أخرى، أفادت من التدوين فائدة

عظمى : فهــو قد أعان على حفظ المؤلفات الموســيقية دون أن يتناولها بالتحريف أو التشويه الذى تتعرض له لو نقلت بالسماع وحده ــ ولا شك أن رموز التدوين الموسيقى قد ازدادت دقة وثراء على الدوام ، حتى أصبحت فى العهود الأخيرة قادرة على تسجيل كل تفاصيل القطعة وألوانها ، وأصبح من الممكن ، اذا كان الأداء دقيقا ، أن تؤدى القطعة على النحــو الذى أراده مؤلفها تماما ، دون أى ارشاد من المؤلف ذاته ــ ولم يكن الحال كذلك قديما ، حين كانت المدونات الموســيقية تخلو من بعض العناصر التى تترك لتقدير القائم بالأداء • وبفضل التدوين أيضا ، أمكن أن تحدث هذه التطورات المتعددة فى الموسيقى ، التى ازدادت بها عمقا على الدوام : اذ أن التدوين يحمى المؤلف من تلقائية الارتجال وسطحيته ، ويمكنه من صقل المادة الموسيقية الموجودة لديه وتهــذيبها على أكمل وجه ممكن ، فضــلا عن اضافة أبعاد جديدة اليها تزيدها عمقا وثراء •

وبهذه المدونات يبــدأ عمل القائم بالأداء • فمهمته هى أن يكون وسيطا ، ينقل معانى المؤلف وأحاسيسه ، كما سطرها فى مدوناته ، الى السامعين • وأوضح ، وأبسط ، الشروط التى ينبغى توافرها فى الأداء ، هو الدقة والأمانة • ولكن هذا الشرط يثير اشكالا ليس من اليسير حله • فالى أى مدى يجب أن يذهب القائم بالأداء فى دقته وأمانته ؟ تختلف الآراء فى الاجابة عن هذا السؤال : فهناك رأى يحتم على القائم بالأداء أن يجرد نفسه من كل ميل شخصى ، وأن يحرص على النقل الدقيق وحده • على

أن هذا الرأى يعاب عليه أنه يجعل القائم بالأداء سلبيا تماما ، فيكون أشبه بالآلة التى خلت من تصرف واع • لهذا ينــادى الكثيرون بأن يتصرف القائم بالأداء تبعا لفهمه وتذوقه الخاص، مع عدم اخــلاله بالأصل الذى ينقــله • والواقع أن عظمــاء العازفين والمغنين ، تظهــر شخصيتهم بكل وضوح فى أدائهم ، فتسمع اللحن الواحد منطبعا بطابع من يقوم بأدائه ، وقد يكون هذا الطابع شخصيا الى حد بعيد • وأذكر أننى كلمــا سمعت « كونشرتو » يقوم بالدور المنفــرد فيه عازف الكمان العظيم « چوزيف زيجيتى Joseph Szigeti » وجدت الأداء متأثرا بأسلوب الفنان الشخصى ، الذى تدركه الأذن الخبــيرة لأول وهلة ، ويختلف عن كل ما عداه من طرق الأداء الأخرى ، بحيث تبدو القطعة وقد اكتسبت روحا جديدة كل الجدة ــ كل هذا دون أدنى اخــلال بالأصل • وتلك فى الحق هى صــفة الأداء البارع : أن يكتسب شخصية القائم به ، ويتشرب بروحه ، دون أن يصحب ذلك أى تحريف لما يسجله المؤلف فى مدوناته •

أما دور المستمع ، فهو تلقى تلك المعــانى والأحاسيس التى سجلها المؤلف ، ونقلها اليه القائم بالأداء • وانى لأذهب الى أن الاستماع فن قائم بذاته ، يقتضى تدريبا طويلا قبل أن يصــل الانسان الى ممارسته على النحو الصحيح • ذلك لأن للاستماع درجات ومراحل متفاوتة : ففى أول مراحله لا يكون المرء قادرا الا على استيعاب الموسيقى الخفيفة ، ذات الايقاع الواضح ، كالموسيقى الراقصــة بأنواعها • ولما كانت هذه الموســيقى لا

تتصف بالعمق ، ولا توحى بالمهابة والوقار ، فان الاستماع اليها يكون عادة مصحوبا بأداء أفعال أخرى : كالكلام مثلا — فمن المحال أن تربى عادة الاستماع المركز فى هذه المرحلة . وفى مرحلة تالية تبدأ ملكة الاستماع تكتسب مزيدا من الخبرة ، ويكون فى وسع المرء أن يتذوق مقطوعات أكثر عمقا ، ولكنه لا يستطيع أن يهضمها كلها ، أو أن يدرك معنى الأجزاء المعقدة فيها . لهذا نرى المستمع فى هذه المرحلة يضيق فى كثير من الأحيان بأجزاء معينة فى المقطوعات التى يستمع اليها ، وقد يبرح مكانه دون أن يكمل الاستماع . وأذكر — من تجربتى الشخصية — أننى كنت فى هذه المرحلة أعجز عن التذوق الكامل للقطع الغربية التى تعزف على « البيانو » أو التى تغنى بالصوت البشرى . ذلك لأن ضربات البيانو فى الموسيقى الغربية ، لا تملأ الفراغ الزمنى بين كل علامة موسيقية وأخرى ، بل تترك ذلك للرنين الصوتى الذى تحدثه الضربة الأولى ، فكان من الصعب ملء هذا الفراغ بالنسبة الى الأذن التى اعتادت سماع طريقة العزف الشرقية ، وكانت القطعة تبدو مجموعة من الأصوات المنفصلة التى يعجز الذهن عن ايجاد الوحدة بينها . كذلك كانت الحركات الصوتية التى يتميز بها الغناء الغربى تخفى الاتجاه الرئيسى للحن ، فيصبح المرء عاجزا عن متابعته . وخلال الصعوبات التى يواجهها المرء فى هذه المرحلة ، نراه يلجأ فى كثير من الأحيان الى التشبيهات الشعرية ليغلف بها اللحن ، ويستعين بها على فهمه . على أن المثابرة على السماع كفيلة بأن تجعل المرء

يتغلب على هذه العقبات ، فيمكنه التمتع بكل أنواع التأليف والأداء • وفى المرحلة الأخيرة يكتسب المرء القدرة على التذوق الفنى الكامل للموسيقى ، بحيث يستطيع عندئذ أن يكشف موضوعاتها الرئيسية ، ويدرك ما طرأ عليها من تنوعات واستطرادات ، ولا يكتفى بالسطح اللحنى الظاهر للقطعة ، بل ينفذ الى التيارات الخلفية والاتجاهات الخفية فيها ، ويدرك الوحدة الكامنة وراء هذه الكثرة المعقدة من الأصوات • وهذه هى مرحلة الاستماع الكامل ، الذى لا يتطرق اليه ملل ، ولا تفوته جزئية من الجزئيات • وهى بلا شك تقتضى قدرا هائلا من التركيز ، غير أن الخبرة والمران كفيلان بأن يجعلا هذا التركيز أمرا غير شاق ، وبأن يمكنا المرء من زيادة درجة انتباهه دون أن يفقده ذلك لذة التمتع الجمالى بالأنغام •

وهكذا تتفاوت درجات الاستماع تبعا لخبرة المستمع ومدى عمق تجاربه وطول مدة مرانه ، وينتهى به الأمر الى أن يتفرغ خلال الاستماع الى تفهم الموسيقى بكل تفاصيلها • ولعله قد اتضح لنا السبب الذى قلنا من أجله ان الاستماع الى الموسيقى فن قائم بذاته : ذلك لأنه ، فى مرحلته العليا ، ليس عملا سلبيا كما يعنى الكثيرون بكلمة الاستماع ، وانما هو عمل ايجابى بكل معانى الكلمة ، يقتضى انتباها وتركيزا لا يكتسبان الا بعد مران طويل الأمد ، ويقتضى تدخل الذهن الواعى ، الى جانب الاحساس الانفعالى ، أى انه عمل يشترك فيه العقل مع الحساسية ، ويقتضى بجانب التذوق الوجدانى ، تفكيرا وتحليلا ومقارنة •

المعنى فى الموسيقى ...

ارتبط معنى الفن طويلا بفكرة اللذة أو السرور ، فقيل ان هدف كل أنواع الفنــون هو أن يبعث فى الانســان شعورا باللذة ، أو يجلب له السرور • وليس فى هذا التحديد العــام ذاته ما يثير اشــكالا ، وانما تثار الاشكالات اذا كنا بصــدد توضيح المقصود باللذة أو السرور • ذلك لأن البعض يفهمون اللذة بمعنى ســلبى ، فتكون حالة يتقبل فيها الانسان مؤثرا خارجيا وينفعل له فى استرخاء ، دون أن يبدى من النشاط الا الحد الأدنى ، اللازم للادراك البسيط وحده • ومثل هــذا الفهم لمعنى اللذة الفنية يلقى اعتراضات عديدة فى كل مجالات الفنون ، وحسبنا هنا أن نشير منها الى الاعتراضات التى توجه اليه فى مجال الموسيقى •

فاللذة الســلبية فى مجال الموسيقى هى ما يسمى بالطرب ، وهى كلمة ثار حولها جدال طويل فى صحفنا المصرية فى الآونة الأخيرة ، ولكن الذى لا شك فيــه أن طابع التأثير والانفعال السلبى هو الغــالب عليها • فغاية ما يؤدى اليه الطرب ، اذا اتخذ هدفا للتأثير الموسيقى ، هو أن يبعث فى الانسان انفعالا، اما أن يكون هادئا يلطف أعصابه ويدفع عنه متاعب الحيــاة ،

واما أن يكون عنيفا ينسيه مشاكله الواقعية ويشغل أعصابه عن الاهتمام بالأمور الجدية فى الحيـــاة • والحق أن الكثيرين يعتقدون أن هذه هى الوظيفة الحقيقية للموسيقى ، وأن مهمتها ترفيهية فحسب •

على أنه لو كانت هذه هى المهمة الحقيقية للموسيقى ، لمـــا جاز لنـــا أن تتحدث عن أى معنى لهذا الفن • ذلك لأن مجال المعـــانى أعلى من مجال الانفعالات السلبية التى لا تتيقظ فيها الملكات الواعية الا فى أدنى صـــورها • فهل تخلو الموسيقى بحق من أى معنى ؟ لا شك أن مثل هذا الخطأ فى فهم وظيفتها لا يرجع الا الى التعود على أنماط معينة من الموســيقى ، هى التى تبعث فى الانســـان اعتقادا بأن مهمتها أن تطربنا ســلبيا فحسب • ولو اتســعت تجربة المرء الموســيقية ، واستوعبت الأنماط الرفيعة منها ، لأدرك أن للموسيقى معنى بالفعل ، معنى ايجابيـــا تماما ، لا تكتفى فيـــه بأن تهز أعصاب المرء أو تثير الانفعال فيه ، وانما تضيف الى ذلك ايقاظ العقل ــ عن طريق الحواس ــ وتنبيـــه الملكات الواعية ، وكشف حقائق جديدة كانت النفس تجهلها من قبل• والحق أن هذه هى المهمة السامية للفن : ألا يكتفى بالتأثير السلبى فينا ، بل أن يقدم الينا شيئا ايجابيا ، ويكسبنا مزيدا من المعرفة بالحيـــاة التى نعيش فيها ، كل فن بطريقته الخاصة ، التى تختلف بالطبع عن طريقة التعلم أو التلقين العقلى المباشر • وبهذا المعنى وحده ينبغى أن نفهم الموسيقى •

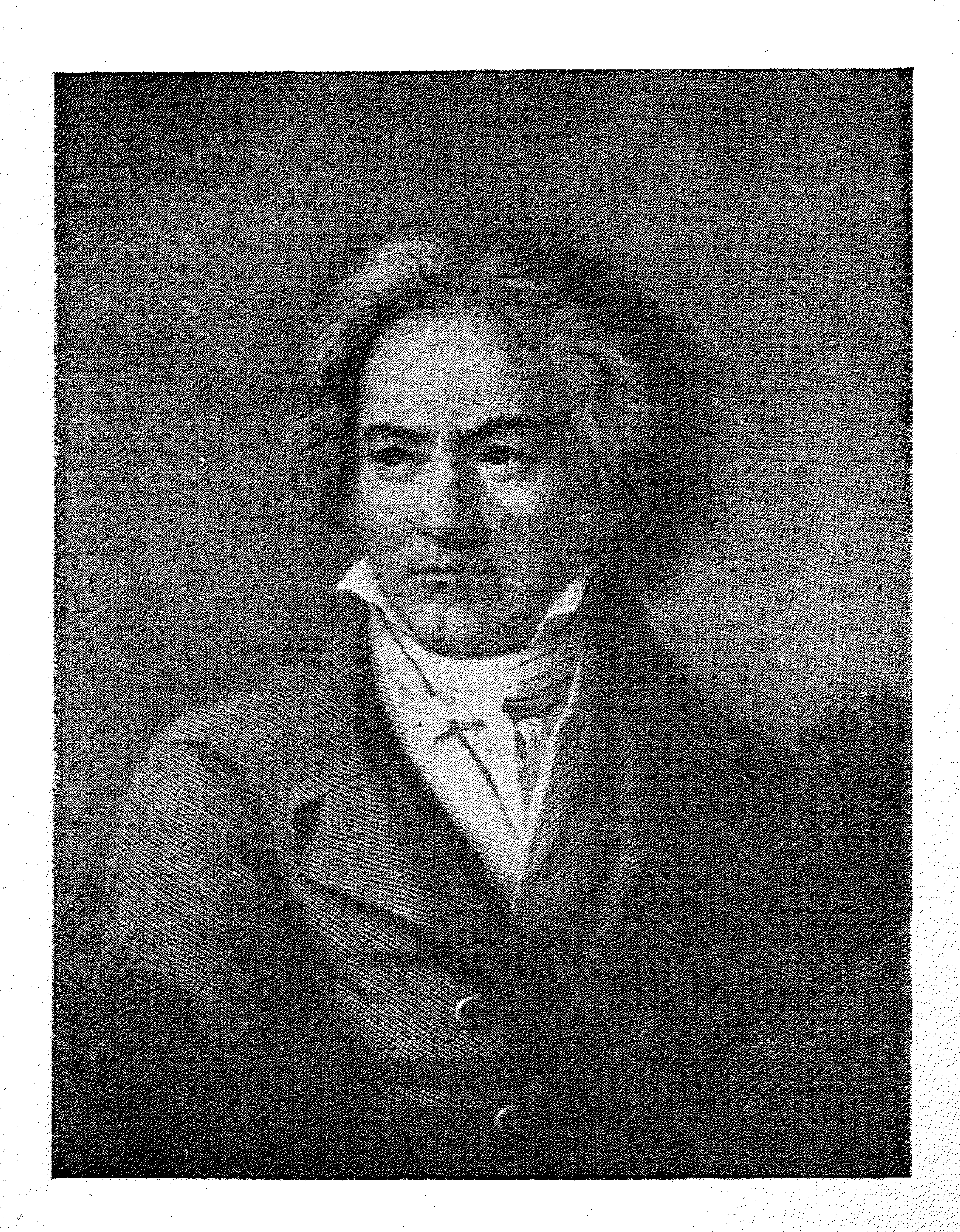
ومهمتنا الآن هى أن نبحث فى هذه الطريقة الخاصة التى تتميز بها الموسيقى فى التعبير عن معانيها • واذا كنا قد بحثنا من قبل فى عناصر اللغة الموسيقية بحثا تحليليا ، فعلينا الآن أن نبحث فى الطريقة التى تصل بها الموسيقى فى صورتها النهائية الى أذهاننا ، والتأثير الخاص الذى تتميز به فى نقل معانيها •

ولقد اعتاد كثير من الناس أن يفهموا الموسيقى فهما شاعريا : بمعنى أنهم يبحثون عن معان أدبية ، أو صور حسية ، فى كل لحن يستمعون اليه • ويبرر بعض المفكرين النظريين هذه الظاهرة بتقسيمهم الموسيقى الى نوعين : نوع خالص أو مجرد ، ونوع ذى موضوع أو برنامج • فالنوع الأول لا يثير فى الأذهان صورا على الاطلاق ، وانما هو نماذج صوتية جميلة ينبغى أن تسمع لذاتها فحسب ، ومن أمثلته ، فى موسيقى بيتهوفن ، الرباعيات Quartets • أما النوع الثانى ، فيقصد به تصوير موضوع معين ، وتصور هذا الموضوع خلال السماع يزيد من فهمنا للموسيقى ، ومن أمثلته لدى بيتهوفن أيضا ، السيمفونية السادسة (الريفية) • وهكذا يجد أصحاب هذا التقسيم عذرا لأولئك الذين يحشدون كل ما يستمعون اليه بالتخيلات اللفظية أو التصويرية ، بل ان البعض برسم للموسيقى الخالصة ذاتها صورا معينة ، هى بدورها صور هندسية مجردة ، كالخطوط المتعاقبة التى صور بها وولت ديزنى مقطوعة باخ «توكاتا وفيوج» فى فيلمه الموسيقى «فانتازيا» •

على أن هذا التقسيم الثنائى للموسيقى لايحل أى اشكال :

فستظل هنــاك مؤلفات موســيقية عديدة لا ندرى تحت أى النوعين تندرج. ولنأخذ مثلا ــ فى موسيقى بيتهوفن أيضا ــ السيمفونية التاسعة . فهل هى موسيقى مجردة ؟ من المحال أن تقول ان هذه الموســيقى نماذج صوتية جميلة فحسب ، وأنها لا تحمل الينا أحاسيس أو معانى أو أفكار . ولكن ، هل هى اذن موسيقى ذات موضوع أو برنامج محدد ؟ الحق أننــا لو حاولنا أن نحدد هذا الموضــوع أو البرنامج ، لما أمكننا أن نرسم له خطوطا واضحة على الاطلاق ، ولوجدنا أن من الممكن اســتبدال كثير من التشبيهات أو الأفكار بتشبيهات وأفكار أخرى لا تقل عنها انطباقا على الموسيقى .

والذى يمكننا أن نؤكده هو أن الفارق بين الموسيقى المجردة والموسيقى ذات الموضــوع فارق فى الدرجة فحسب . ففى وسعنا أن نقول ان كل موسيقى هى ، بمعنى معين ، موسيقى ذات موضوع ، اذ أنها ، من حيث هى انتــاج فنى صادق ، مرتبط بحياة مؤلفه وبمجتمعه ارتباطا وثيقا ، لا بد أن تعبر عن معان نستطيع نحن أن نهتدى اليها . غير أن هذه المعانى ، فى الجزء الأكبر من الانتاج الموسيقى المألوف ، لا يمكن أن تكون جزئية محددة ، نستطيع الاشارة اليها أو الاتفاق عليها بالاجماع ، بل ان الموسيقى ، كما قلنا من قبل ، تتجاوز نطاق الجزئيــات الى الكليات . ولذا كان فى وسعنا أن نقول ان كل موسيقى هى ــ بمعنى آخر ــ موســيقى مجردة ، ما دامت تعــلو على التفسيرات الجزئية المخصصة . فهاتان الصفتان ، أعنى كون



بیتهوفن

الموسيقى ذات موضوع ، أو كونها مجردة ليستا أساسا لتصنيف المؤلفات الموسيقية ، وانما هما بالأحرى وجهان متباينان للتعبير الموسيقى ذاته . وهذا لا يمنع على الاطلاق من وجود مؤلفات معينة تقف فى هذا الطرف أو ذاك : فالرباعيات فى الطرف الذى تبلغ فيه المعانى أعم درجة ممكنة ، والسيمفونية الريفية تقف فى الطرف الآخر ، الذى يحدد فيه مؤلفه النطاق الذى ينبغى أن تفهم مقطوعته من خلاله ــ وعلى أية حال فهذا النوع من الموسيقى ذات الموضوع الصريح قليل . وأغلب المؤلفات تجمع بين صفة وجود الموضوع ، فى صورة معان عامة ، وصفة التجريد ، التى ترجع الى عمومية هذه المعانى ذاتها .

ولقد أجريت تجارب طريفة لمعرفة الأنماط المختلفة من المستمعين فى فهمهم للموسيقى ، نشرها ماكس شون Max Schoen فى كتاب « تأثيرات الموسيقى The Effects of Music » فقدمت قطع موسيقية مختلفة لجمهور فيه الموسيقيون المحترفون ، وفيه ذوو الثقافة الفنية الرفيعة ، ولكنهم ليسوا موسيقيين ، وفيه من يحب الموسيقى سماعا ، ومن لا يتذوقها على الاطلاق . ولوحظ أن ذوى الذوق الفنى الرفيع ، الذين لا يحترفون الموسيقى ولا يعرفون أصولها ، يلجأون دائما الى التشبيهات فى فهمهم للموسيقى ، والى ايراد الارتباطات التى تذكرهم بها ، أما محترف الموسيقى ، أو ذلك الذى اكتسب دراية بأصولها ، فلا يفكر أثناء الاستماع الا فى الموسيقى

من حيث هي موسيقى ، ويتمتع بها تمتعا جماليا يخلو من أية صورة تخيلية أو تشبيهية . ومن هذه التجارب نستطيع أن نستنتج أن الخبرة الطويلة تؤدى بالمرء الى أن يفهم الموسيقى على النحو الصحيح ، فلا يحشدها بالمعانى الجزئية ، اذ أن الموسيقى تقبل عديدا منها ، وانما يكتفى بالاستمتاع بها دون اقحام للخيال الشعرى أو التصويرى .

وهنا قد يتساءل المرء : هل تعنى قابلية القطعة الموسبقية الواحدة لتفسيرات مختلفة ، أن الموسيقى لا تعنى شيئا على الاطلاق ، وأن لكل فرد أن يفهمها كما يشاء ، وفهمه فى كل الأحوال باطل ؟ الواقع أن هذه النتيجة أبعد ما تكون عما نهدف اليه. فللموسيقى ، كما أكدنا من قبل ، معنى بالضرورة، غير أن من طبيعتها أن يكون هذا المعنى عاليا على التشبيهات الجزئية التى يلجأ اليها أصحاب المزاج الشاعرى أوالرومانتيكى من غير الخبراء فى الموسيقى ، الذين يؤكدون أن هذه الحركة من سيمفونية بيتهوفن الخامسة (مثلا) تشير الى ضربات القدر ، وتلك تعنى الاستسلام له ، وهذه يمثل بها الصراع معه ، والأخيرة تعنى الانتصار عليه ... الى آخر هذه التشبيهات الأدبية التى تسىء الى المتعة الجمالية أكثر مما تعين على تحقيقها ، ذلك لأن أقصى ما تستطيع الموسيقى أن نبعثه فينا ، هو أن تضفى علينا معانى وأحاسيس عامة ، أى أنها تخلق فينا « جوا » معينا ، يمكننا أن ندرك تياره العام ، ولكننا

لا نستطيع أن نحدد تفصيلاته الجزئية ، ولن نستفيد شيئا لو استطعنا ذلك .

كل هذه الأفكار عن صلة المعنى الموسيقى بمجال التشبيهات الشعرية أوالتصويرية تؤدى بنا ضرورة الى بحث علاقةالموسيقى بمجال مرتبط بها أوثق الارتباط ، وأعنى به مجال الكلمات ، الذى اختلط بها اختلاطا وثيقا فى الغناء . فالى أى مدى تفيد الكلمات المرتبطة بالموسيقى فى تحديد معانيها ؟ وهل يزداد معنى الموسيقى دقة ووضوحا اذا شرح عن طريق الأغنية ؟

لكى نجيب عن هذا السؤال ، ينبغى أولا أن تفهم العلاقة بين الغناء والموسيقى فهما صحيحا . فليس الغناء أمرا دخيلا على الموسيقى ، أو عنصرا أضيف اليها فيما بعد ، بل ان العلاقة بينهما عكس ذلك : فالموسيقى هى التى استمدت من الغناء . ذلك لأن الفن الموسيقى قد بدأ منذ أن تعلم بعض المنشدين كيف ينظمون طريقة انشادهم على نحو ايقاعى منغم ، وظل فن الأنغام مرتبطا بالغناء طويلا، وعندما ظهرت الآلات الموسيقية ، كان الغرض منها هو مساعدة الصوت البشرى أو تقويته أو تزيينه . وبعد تطور طويل بدأت الآلات تستقل عن الصوت تدريجيا ، ونظرا لاتساع مجال التعبير بها ، فقد أخذت تفوقه بالتدريج ، حتى أصبحت موسيقى الآلات هى الأساسية عند الغرب ، وان كان فن الغناء لا يزال على ازدهاره . وعلى ذلك فتطور علاقة موسيقى الآلات بالغناء تتلخص فى أنها كانت تعتمد عليه فى أول الأمر اعتمادا تاما ، ثم استقلت عنه فيما

بعد . وهذا الاستقلال الذى أصبحت تتصف به موسيقى الآلات فى الوقت الحالى هو فى ذاته دليل على أن الأنغام الخالصة ، دون أية كلمات مصاحبة ، هى وسيلة كافية للتعبير . بل ان هذه بعينها هى الصفة المميزة للتعبير فى الموسيقى : أن يكون عاما ، مستقلا عن كل وسيلة لتخصيص معانيه . فاذا قيل ان هناك وجها هاما للموسيقى الغربية لم تتحدث عنه ، وهو الفنون الغنائية ، كالأوبرا ، قلنا ان هذا الوجه ليس استثناء لهذه القاعدة. فالأصوات البشرية فى الأوبرا انما تعامل معاملة الآلات الموسيقية ، أعنى أن المقصود منها هو التأثير عن طريق أنغامها ، لا عن طريق كلماتها . والدور الذى تلعبه الكلمات فى الأوبرا دور غير كبير ، فما هى الا وسيلة لاظهار الصوت البشرى ، ومطية له فحسب . والمستمعون الى الأوبرا لا يترددون عليها من أجل ما فيها من كلمات ، بل من أجل موسيقاها : موسيقى الآلات وموسيقى الأصوات معا .

فللموسيقى اذن قدرة معبرة بذاتها ، وهى ليست فى حاجة الى معونة الكلمات النثرية أو الشعرية لاكمال قدرتها التعبيرية ، بل ان قوتها لتكمن فى استقلالها ، وفيما لها من كيان خاص ينقل لنا معانى عامة حقا ، ولكن عموميتها هى أصل روعة هذا الفن .

على أن هناك موسيقيا واحدا كان له رأى آخر فى علاقة الموسيقى بالكلمات أو الشعر ، ولن يكمل عرضنا للقدرة

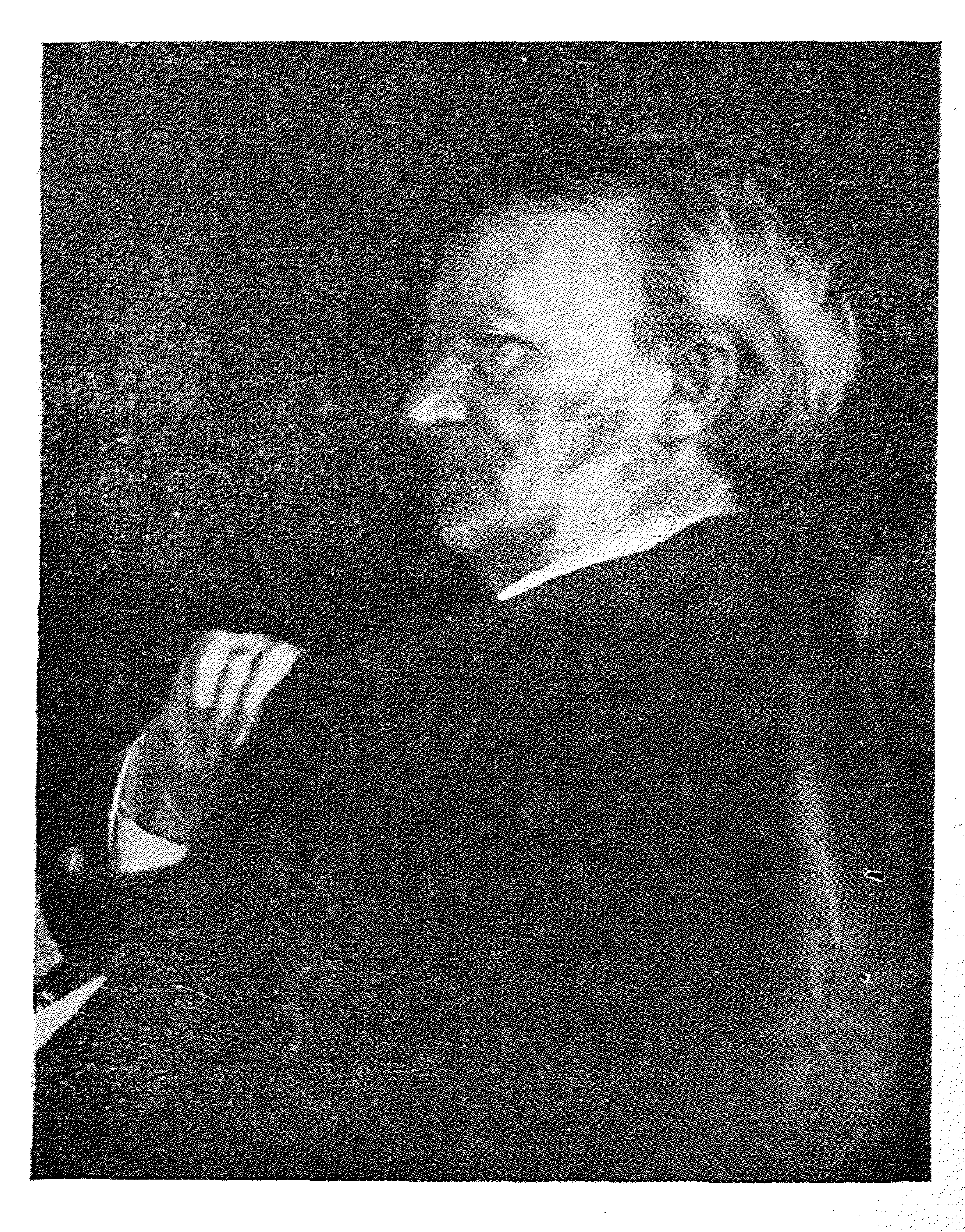
التعبيرية فى الموسيقى الا اذا ناقشناه ـ هذا الموسيقى هو رتشارد ڤاجنر •

فقد رأى ڤاجنر ـ وهو فى رأيه هذا يتفق مع ما قلناه ها هنا ـ أن تعبير الموسيقى عام الى حد بعيد ، فمعاينها لا تحدد فى نطاق واضح يدركه الذهن عن وعى ، بل هى غامضة مبهمة ، تتسع لعديد من التفسيرات والتأويلات • فهى فى رأيه تتعلق حقا بالمجال الباطن للنفس الانسانية ، ولكنها لا تقدم عن هذا المجال صورة واضحة المعالم • ومن جهة أخرى ، فهو يرى أن الشعر قد ابتعد عن المجال الباطن ، وأصبح أميل الى سرد الحوادث الخارجية التى لا تتغلغل فى أعماق النفس • أما محاولة التقريب بين الموسيقى والشعر فى الأوبرا المعتادة ، فيصفها بأنها محاولة سطحية ، تظل الموسيقى فيها هى الطاغية • لهذا دعا ڤاجنر الى خلق « الدراما الموسيقية » ، التى تحاول الموسيقى فيها أن تقترب من الشعر الى أقصى حد ، ويعمل الشعر من جهته على تكملة الموسيقى ، اذ أن الكلمات ، بما تثيره من معان عقلية ، تأخذ طريقها الى النفس بتوسط الذهن أو العقل ، وهى مع ذلك ، وربما من أجل ذلك ، تستطيع بسهولة أن تحدد المعنى الذى ترمى اليه ، وتخصص الانفعال الذى تتجه الى اثارته • فالموسيقى والشعر اذن وجهان يكمل كل منهما الآخر فى الدراما كما تصورها ڤاجنر : الأولى تنفذ الى أعماق النفس مباشرة ، ولكنها

لا توجهها وجهة محددة ، بل يتولى الشعر هذه المهمة ، فتوضح كلماته معالم الصورة التىقدمتها الينا الموسيقى فى اطار مبهم.

وفى ضـوء ما قلناه من قبل ، يمكننا أن نهتدى الى عناصر النقـد الذى يوجه الى رأى ڤاجنر هذا . فمن الخطأ البين ، الاعتقاد بأن عمومية التعبير الموسيقى هى مصدر نقص فيه ، بل ان هذه هى طبيعة ذلك التعبير. وليست الموسيقى فى حاجة الى فن آخـر مكمل ، كالشـعر ، حتى تعوض هذا النقص المزعوم . وللمرء أن يشك فى القيمة الحقيقية لهذا العمل الفنى الجامع Gesamtkunstwerk الذى دعا اليه ڤاجنر ، والذى يتضافر فيه ، مع الموسيقى ، الشعر والتصوير (فى المنـاظر المسرحية) والتمثيل والرقص فى بعض الأحيان . ذلك لأن كل هذه العناصر الفنيـة مجتمعة ، لا تجلب متعة تفوق تلك التى يستشعرها المرء اذا استمع الى سيمفونيات بيتهوفن أو برامز مثلا . والذى لا شك فيه أن رواد المسـارح التى تؤدى فيها درامات ڤاجنر ، لا يؤمونها من أجل ما فيها من شـعر ، ولا ما فيها من تمثيل أو مناظر مسرحية بارعة ، بل من أجل ما فيها من موسـيقى وغناء مصاحب لهـا فحسب . وما كان ڤاجنر بالشاعر الممتاز ، كما ظن الكثيرون ، بل ان الميدان الذى جلب له الشهرة هو الموسيقى وحدها .

وأخيرا ، فعلينا أن نؤمن بأن للموسيقى ، فى مجالها الخاص ، قدرة تعبيرية كاملة ، وأنهـا فن مكتف بذاته ، وأن عمـومية



رتشارد فاجنر

معانيها مصـــدر قوة لها ، اذ أن المؤلفات الموســيقية ذات الموضوع الواضح ، الذى نستطيع أن نشير اليه لأول وهلة ، هى عادة أضــعف تأثيرا من تلك التى تؤثر فينا تأثيرا عاما ، هو حقا مبهم ، ولكن صداه فى انفعالاتنا وأذهاننا واضح كل الوضوح .

التطور الموسيقى

فى وسعنا أن نلخص التطور الذى مرت به الموسيقى من حيث قدرتها التعبيرية ووظيفتها وأسلوبها فى عبارة واحدة ، هى أنها قد سارت تدريجيا فى طريق طويل ، تحولت فيه من فن ذى نطاق ضيق فى تعبيره ووظيفته وأسلوبه ، الى فن شامل ذى صبغة انسانية عامة ، وثيق الصلة بالحياة وبالمجتمع الانسانى الكبير .

ولسنا بحاجة الى أن نعيد هنا ما ذكرناه فى الفصل السابق عن تطور القدرة التعبيرية للموسيقى ، وكيف أصبحت هى وحدها قادرة على نقل كل المعانى التى تدخل فى نطاق قدرتها هذه ، دون حاجة الى أن تستعين بالشعر أوبأى فن آخر يضفى على هذه المعانى مزيدا من التحديد . والذى نود أن نشير اليه فى هذا المجال ، هو أن هذا التطور ، الذى أكد للموسيقى استقلالها بوصفها فنا له كيان بذاته ، قد أكسبها فى نفس الوقت صبغة الفن الانسانى العام ، الذى يعلو على كل الحدود والفواصل التى تفرق بين البشر . ذلك لأن الموسيقى لو كانت قد ظلت على تقيدها بالشعر ، لأدى ذلك الى صبغها بصبغة محلية ، ترتبط باللغة الخاصة لذلك الشعر فى بيئاته المختلفة ،

وبالحوادث أوالمعانى المتباينة التى يعبر عنها ، والتى قد لاتفهم من حيث هى أعمال فنية الا فى هذه البيئات وحدها . ولاشك أن أمرا كهذا كان كفيلا بأن يقضى على طابع الشـــمول الذى ينفرد به الفن الموسيقى . أما استقلال الموسيقى ، فقد أدى بها الى أن تصبح أكثر الفنون عمومية ، وأبعدها عن التقيد بالفواصل والحدود المحلية التى تميز جماعة بشرية عن الأخرى. والحق أن أى فن آخر لا يمكن أن يبلغ ما بلغته الموسيقى فى هذا المضمار : ففى كل الفنون الأخرى نوع من التعبير العينى الملموس ، الذى يرتبط ــ قطعا ــ بتجارب معينة قد لاتفهم أحيانا الا فى نطاق سياقها المحلى . أما الموسيقى ، فان الصبغة العامة التى لاحظناها عليها تجعلها أعم اللغات الفنية وأشملها . واذا كان هذا الرأى ينطبق ــ الى حد غير قليل ، ولا أقول الى حد تام ــ على « المعانى » التى تعبر عنها الموسيقى ، من حيث أن عموميتها أوسع من أن تنحصر فى مجال أو نطاق خاص ، فانه ينطبق بمزيد من الدقة على « وسائل » التعبير الموسيقى ، أعنى الأصوات وتفاعلاتها ، التى تكون لغة تستجيب اليها الحساسية البشرية بطريق مباشر ، دون حاجة الى أية وساطة . وعلى أية حال، فسوف نزيد هذا الموضوع بحثا وتحليلا عند الكلام عن الموسيقى والطابع القومى ، لنختبر حجج أنصار « المحلية » أو « القومية » فى الموسيقى .

أما التطور فى وظيفة الموسيقى ، فقد سار فى نفس الاتجاه : أعنى أنه أدى الى تحويل الموسيقى من فن يخدم أغراضا خاصة ،

الى فن انسانى يفى بالمقتضيات البشرية عامة ـ فقـديما كانت الموسـيقى وثيقة الارتباط بالسحر ، فلا يستخدمها سوى تلك الفئه القليلة التى تقوم بالأعمال السحرية الغامضة ـ وتلك بلا شك هى أضيق المراحل نطاقا بالنسبة الى أداء الموسيقى لوظيفتها : اذ أنها كانت عندئذ عملا سريا غامضا ، يسـتعان به فى تحقيق أغراض جماعة محدودة من الناس ، ويحرم على الآخرين الاطلاع على أسراره ، أو حتى تذوقه الا فيما يخدم الأغراض السحرية . ولما كانت أعمال السـحر فى كثير من المجتمعات محرمة أو غير مشروعه ، تهدف الى أغراض خارجة عما يقره المجتمع ، فمن الجائز أن ارتباط الموسيقى به فى العهود القديمة هو الأصل الأول لما شاع فى بعض العقائد من تحريم أو كراهية لها .

وفى العصور الوسطى أصبحت وظيفة الموسيقى ، فى الغرب ، هى خـدمة أغراض الكنيسة ، والمسـاعدة فى أداء الطقوس الدينية . وعلى الرغم من أن هـذه الوظيفة أوسع نطـاقا من الوظيفة المرتبطة بالسحر ، فان مجالها كان لا يزال محدودا ؛ بل ان طابع الغموض والسرية كان لا يزال قائما ، اذ أن الكثيرين من العارفين بصنعة الموسيقى كانوا فى ذلك الحين يضنون بها على من عداهم ، ويحتكرون أسرارها لأنفسهم ، ويوجهونها وجهة تتمشى مع أغراضهم الخاصة . ومن المحال فى ظروف كهذه أن تكون الموسيقى فنا انسانيا عاما .

وفى أوائل العصور الحديثة ، حدث فى الغرب تطور أدى الى توسيع نطاق وظيفة الموسيقى ، وان كانت قد ظلت بعيـدة عن

النطاق الانسانى العام • فقد انتقلت الموسيقى من الكنائس الى قصور الأمراء والنبلاء الاقطاعيين ، وكان ذلك الانتقال طبيعيا ، اذ أن مركز السلطة ذاته قد انتقل من الكنيسة الى الحكام المحليين فى أوروبا ؛ فضلا عن أن كثيرا من رجال الدين كانوا فى الوقت نفسه من كبار الاقطاعيين • وبعد أن كان الموسيقى تابعا للكنيسة ، أصبح يعمل فى خدمة الأمير ، شأنه شأن أى واحد من أصحاب الوظائف فى القصر • وكانت مهمة الموسيقى عندئذ هى أن يؤلف مقطوعات يقصد بها الترويح عن الأمير وعن ضيوفه فى الحفلات الخاصة • ولا شك أن كثيرا من هذه المقطوعات كانت تتعدى هذا النطاق الضيق ، وتنتشر بين جماعة أوســع ، غير أن مجالها الأصلى كان تلك الجماعة المحدودة التى يكونها الأمير وخاصته ، وهدفها هو اشاعة المرح والسرور فى نفوسهم فحسب • عندئذ كان من الطبيعى أن يعجز الموسيقى عن التعبير عن معان انسانية عامة ، أو أن يعكس فى موسيقاه أحاسيسه وانفعالاته الحقيقية ، وانما كان يقدم قطعا يغلب عليها طابع الرقص الخفيف ، أو قطعا تكشف عن البراعة فى العزف ، وتتناسب مع طبيعة الجمهور الذى توجه اليه •

ولا جدال فى أنه ، اذا استثنينا حالات فردية قليلة ، كان من المستحيل على الموسيقى عندئذ أن يسير وحده فى اتجاه مستقل ، بينما كانت كل الأوضاع الاجتمــاعية الأخرى توحى بالخضوع لاستبداد طبقة الاقطاعيين الكبار • ولم يبدأ التحرر الحقيقى فى ميدان الموســيقى الا بعد أن حدث تحرر مواز له فى ميــدان

العلاقات الاجتماعية العامة • ومن الظواهر التى لاينبغى أن تمر بنا دون تعليق نستنبط فيه دلالتها العميقة ، أن آخر الموسيقيين التبعين ، الذين عاشوا معتمـــدين على وظيفتهم لدى أمير من الأمراء ، كان موتســـارت ، الذى مات فى عام ١٧٩١ ، أى فى الوقت الذى كانت الثورة الفرنسية فيه قد بلغت أوج احتدامها • فبعد هذه الثورة ، التى قلبت الأوضاع الاجتماعيـــة رأسا على عقب ، وأكدت مبـــادئها احترام الشخصية الانسانية ، وقضت على سلطان الاقطاعيين نهائيا ، لم يظهـــر موسيقى واحـــد من التابعين ، بل اتســـع المجال لوظيفة جديدة للموسيقى ، ظهرت بأجلى معانيها عند بيتهوفن ، وهى وظيفة التعبير عن المشـــاعر الانسانية المستمدة من أعمق التجارب الواقعية للفرد فى مجتمعه • واذا كان تجديد بيتهوفن يبدو ، لمن يتتبع التاريخ الموســـيقى وحده ، طفرة جبارة ليس لها نظير ، فانه يبدو أمرا طبيعيا اذا ربطنا تاريخ الموسيقى بالتاريخ الاجتماعى العام • ومنذ ذلك الحين تأكدت هذه الوظيفة الجديدة للموسيقى ، وأصبحت هى المحور الذى تدور حوله الأعمال الرائعة فى هذا الفن •

على أننا لانستطيع أن نقول ان تحرر الفنان قد أصبح تاما ، وأنه يستطيع الآن أن يعبر عن تجاربه الانسانية تعبيرا خالصا لا يعوقه عائق • ذلك لأن الفنان الموسيقى بعد أن استقل عن تحكم الأمير أو الاقطاعى ، قد بدأ يستعين بالناشرين والمنظمين من أجل كسب عيشه • ولو راجعنا تاريخ حياة الموسيقيين المشهورين ، لوجدناه حافلا بأمثلة استغلال تجار الموسيقى لهم • ولكن هذا

الاستغلال قد اتسع نطاقه فى القرن العشرين الى حد لانظير له.
فقد أدى التوسع فى تطبيق الكشوف العلمية فى مجال الموسيقى، الى أن تضاعف عدد المستمعين آلاف المرات ، بل أصبح الاستماع اليها أمرا يكاد يكون فى ميسور الجميع ، عن طريق الاذاعة اللاسلكية والتسجيلات . ولقد كان مثل هذا الأمر كفيلا بأن يؤدى الى بعث نهضة موسيقية هائلة ، ولكن الذى حدث هو أن مديرى الأعمال والمنظمين وأصحاب الشركات ، قد استغلوا هذا التوسع على نحو أدى الى أن يضيق به الموسيقيون أنفسهم.

ومن أمثلة ذلك ما يلاحظه موسيقى أمريكى معاصر هو Roger Sessions من أن الفنان قد أصبح خاضعا لمشيئة السوق، ولما يمليه عليه المتعهد بتنظيم أعماله الفنية ونشرها ، ومن أن المستمع قد أصبح « مستهلكا » ينبغى ارضاؤه بطريقة لاتختلف كثيرا عن الطرق التجارية المعتادة [1] ولا شك أننا لا نستطيع ، فى مثل هذه الظروف ، أن نتحدث عن تحرر موسيقى كامل ، طالما كان الفنان خاضعا لتقلبات السوق ومقتضياته . غير أن ما يقيد حرية الفنان فى مثل هذه المجتمعات هو ذاته ما يقيد حرية كل فرد آخر فيها ، وأعنى به الاستغلال الجشع الذى تتميز به الشركات الكبرى فى معاملاتها . وفى مثل هذه المجتمعات لا يكون من المستغرب أن نجد الفن الموسيقى الصحيح يعانى تأخرا كبيرا .

---

(١) أنظر لهذا الموسيقى كتاب :

The Musical experience of composer, performer, listener. Princeton 1950. Pp. 91, 92.

واذن ، فلنا أن نقول ان فنا كالموسيقى يقتضى ، اذا شاء أن يصل الى التحرر الكامل فىأداء وظيفته ، أن يتخلص من تحكم الاستغلال التجارى ، بحيث تتوافر للفنانينحياة مستقرة هادئة، تضمن للكفاءات الصحيحة منهم أن تظهـر وتتفوق بمجهودها الخاص ، دون أن تتدخل العوامل الاستغلالية المصطنعة فى رفع شأن البعض وخفض البعض الآخر لاعتبارات قد لايكون لها فى كثير من الأحيان صلة بالفن ذاته • ومع ذلك ، ففى وسعنا أن نقول ان الموسـيقى ، على الرغم من هذه القيود التى لا زالت تكبلها فى كثير من المجتمعات ، قد أصبحت فنا انسانيا شاملا ، وتجاوزت وظيفتها نطاق التعبير عن مقتضيات فئـات قليلة من الناس ، فأصبحت تتحدث بلسان الانسان بوجه عام ، وترتبط بمشاكله الحقيقية أوثق الارتباط •

*

فاذا انتقلنا الى الحديث عن التطور فى أسلوب الموسيقى ، أو فىطرق أدائها ، لوجدنا أن هذا التطور قد سار دائما نحو تحقيق الغاية العامة التى تحدثنا عنها من قبل • فكل الكشـوف التى استحدثها الموسيقيون منذ عهد باخ حتى عصرنا القريب ، كانت ترمى الى زيادة كفاءة القدرة التعبيرية للموسيقى ، والىتوسيع نطاق لغتها حتى تفى بمقتضيات هذا الفن الانسانى الرفيع •

ولقد ظل التطور فى هذا الطريق يسير متصـلا ، فيأتى كل فنـان بتجديدات رائعة سرعان ما تندمج فى التراث الموسيقى



شونبرج

القديم ، لتكون معه مركبا أعمق وأغزر مما عرف من قبل • وأدى تدرج هذا التطور الى تمكين الناس من فهم كل تجديد ذي قيمة، واستيعابه سريعا ، ثم ضمه الى تلك الذخيرة الضخمة من الكشوف والتجديدات ، التى حفل بها تاريخ الموسيقى الحديثة • وكان التجاوب يسود دائما بين جماهير المستمعين وبين الفنانين ــ هذا اذا استثنينا حالات قليلة من عــدم الاعتراف ، سرعان ما كان يعقبها تقدير كامل للفنان اذا كانت مؤلفاته تستحق ذلك •

غير أن تاريخ الموســيقى فوجىء ، فى أواخر القرن التاسع عشر ، والربع الأول من القرن العشرين ، بحركة موسيقية تكاد ترمى الى اقتلاع الماضى من جذوره ، والى استحداث تجديدات ، أو على الأصح انقلابات ، فى الأسلوب الموسيقى ، تكاد تنكر التطورات الماضية ، أو تترفع عن الاندماج فيها • وللمرة الأولى فى تاريخ الموسيقى ، يحدث تجديد يعترف مبتكروه ذاتهم بأنه لا يهضم ولا يفهم الا بعد عناء طويل ، ويؤكدون ــ رغم ذلك ــ أن عدم فهم الناس له لا ينقص من قدره شيئا ، بل يصرون على أن هذا الاتجاه هو وحده الذى ينبغى أن تسير فيه الموسيقى اذا شاءت أن تخرج عن دائرة التكرار الرتيب •

وهكذا ظهرت « ابتكارات » عديدة فى كل ميادين الموسيقى : فعنــد شونبرج Schönberg يقضى تماما على السلم الغــربى بفرعيه : الكبير والصغير ، وتزول أهمية الأبعاد بين الأصوات ، ويصبح لكل نصف صوت من الاثنى عشر نصفا التى يتكون منها ذلك السلم ، نفس الأهمية التى للآخر • وتبع ذلك تغيير

أساسى فى توافق الأصوات ، فلم تعد القاعدة فيه احداث توافق بين أصوات تنتمى الى سلم واحد يتمشى مع الاتجاه الذى يسير فيه اللحن فى موضع التوافق ، وانما أصبح التوافق بين أصوات منفردة ، أو مجموعات من الأصوات ، ينتمى كل منها الى سلم مختلف . وحدثت تغيرات موازية فى « صورة » الموسيقى أو قالبها على يد ستراڤنسكى Stravinsky ، فلم يعد الفنان يبالى بالصور التقليدية بل أصبح انطلاق اللحن « حرا » لا يعوقه شىء . ومنذ ذلك الحين أخذت التجديدات تتوالى ، وتبارى الموسيقيون فى كشف قواعد غير مألوفة ، أو فى الخروج عن القواعد المألوفة ، بل أتى على الموسيقى وقت ظن فيه أن القوالب القديمة قد اندثرت تماما ، وأن الاتجاه الثائر الجديد قد استقر نهائيا . غير أن مثل هذه الحمى التجديدية التى بلغت أوجها فى الربع الأول من القرن العشرين ، أخذت بعد ذلك تفتر رويدا رويدا ، وبدأ الفنانون ينظرون بعين نقدية الى الكشوف الثائرة السابقة ، يستبعدون منها الكثير ، ويستبقون منها ما يؤمنون حقا أنه يضفى على الفن الموسيقى لونا جديدا ، يتلاءم مع الألوان الزاخرة التى أضفاها عليه السابقون . ونستطيع أن نقول ان الأسماء التى تتألق اليوم فى عالم الموسيقى ، هى فى معظمها أسماء فنانين استطاعوا ، على نحو ما ، أن يستفيدوا من الكشوف الانقلابية استفادة مستنيرة ، وألا يندفعوا فى تيار التجديد الى الحد الذى يجعل من موسيقاهم سلسلة متصلة من الأصوات الغريبة التى لا تستسيغها الآذان ــ ومن هذه الأسماء ، سبيليوس



سترافنسكي

ورتشارد شتراوس ورخمانينوف وخاتشاتوريان وشوستاكوفتش وبروكوفييف .

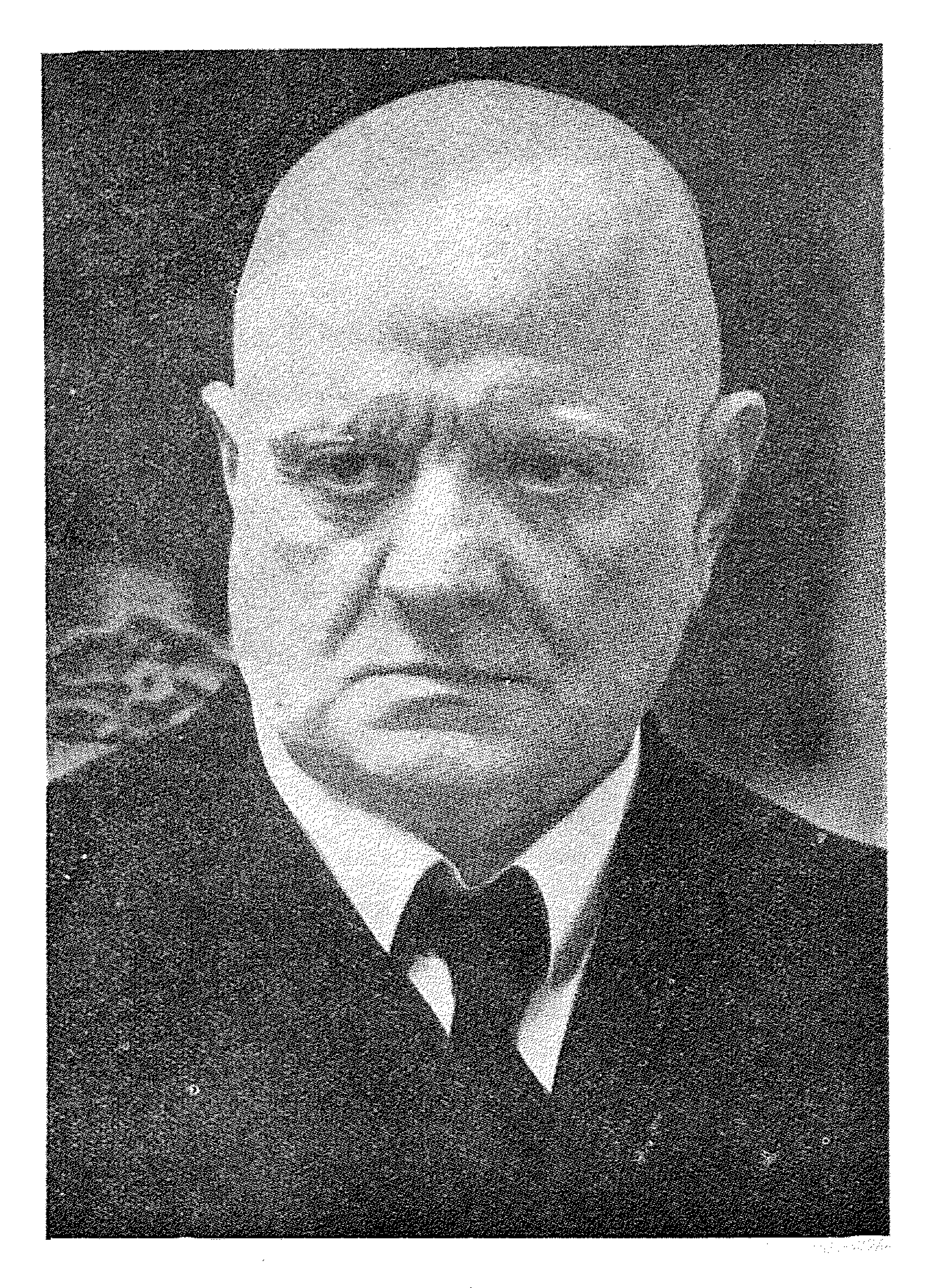
فما هي الأسباب التي دعت الى نبذ الثورة الانقلابية في الموسيقى ، والعودة الى التجديد التدريجي المتزن ؟ الذي لا شك فيه أن فهم الوظيفة الحقيقية للفن الموسيقى هو الذي أرشد الموسيقيين الى المنهج السليم الذي ينبغي أن يتبعوه في أسلوبهم . فالموسيقى ، بعد أن أصبحت فنا يخاطب الانسانية كلها ، ويعبر عن معان ترتبط بحياة الناس الفعلية في هذا العالم ، كان من المستحيل أن ترجع ثانية الى الوراء ، فتتحدث بلغة غامضة لا يفهمها الا الأقلية النادرة ، بل لا تفهمها هذه الأقلية ذاتها . أجل ، فتلك الدعوى القائلة ان الآذان لا تستسيغ الموسيقى الجديدة لأنها لم تألفها ، وأنها اذا اعتادتها فسوف تحسن فهمها وتذوقها ، وتهتدى فيها الى مالم تدركه من عناصر الجمال ــ تلك الدعوى باطلة ، اذ أن الآذان مهما ألفت سماع الموسيقى المبنية على النظم الثورية الخالصة ، فلن تجد فيها « جمالا » بالمعنى المألوف . ان التحليل العقلى يكشف فى هذه الموسيقى تجارب صوتية جديدة لم تعرف من قبل ، ولكن عنصر التمتع الجمالى مفقود فيها ، بل ان بعض المقطوعات التى تتطرف فى تطبيق المذاهب الحديثة لا تعدو أن تكون مجموعة من الأصوات الخشنة التى لا يمكن أن يخفف التعود من تنافرها . وادعاء أشخاص معينين أنهم يجدون لذة فنية فى الاستماع الى هذه الموسيقى هو من قبيل « الحذلقة » فحسب . وأقصى ما

يجده المرء فيها ، هو نوع من المتعة العقلية ، الناشئة عن الاحساس بارتياد آفاق مجهولة فى العالم الصوتى [1] .

واذا استثنينا القلة المتعمقة فى دراستها ، التى تهتم بتحليل مثل هذه الكشوف علميا ، فسوف نجد أن الكثرة الغالبة من الجمهور ، الذى تتوجه الموسيقى عادة اليه ، لا شأن لها بهذه التجارب الصوتية فى قليل أو كثير . وفى هذا ــ بالاضافة الى ما لاحظناه من غياب عنصر التمتع الجمالى عند الاستماع الى هذه الموسيقى ــ نجد التعليل الكافى للاخفاق الذى صادفته تلك المحاولات التجديدية المتطرفة . ذلك لأن الموسيقى قد سارت فى الطريق الذى تخاطب فيه الناس بمعان يفهمونها ويجدون فيها صدى لاحساساتهم فى حياتهم الواقعية . وهى قد أخذت على عاتقها أن تعين الانسان فى سعيه الدائم الى التقدم ، ولا بد لها ــ تبعا لذلك ــ أن تشق طريقها الى أذهان الناس جميعا . فان ظهر نظام موسيقى لا يصل الا الى فئة متخصصة قليلة ، كان هذا النظام محكوما عليه بالاخفاق منذ البداية . فمنذ اللحظة التى أصبحت فيها الموسيقى فنا انسانيا ، أصبح من الواجب أن يتمشى أسلوبها مع صفتها هذه وفى الحق أن هذا هو الطابع الذى تتميز به أروع المؤلفات الموسيقية فى عصرنا هذا ــ أعنى تلك المؤلفات التى عاشت وذاعت ، لا تلك التى بهرت الناس وأدهشتهم لحظة ، ثم غابت فى ظلمات النسيان !

---

(١) انظر مقال « الأساس العقلى للموسيقى الحديثة » للمؤلف . مجلة علم النفس فبراير ١٩٥٢ .



سیبلیوس

التعبير في الموسيقى الشرقية

مشكلة الموسيقى الشرقية ...

ليس لدينا فى الشرق فن موسيقى بالمعنى الصحيح .

هذا هو الحكم الذى يرمى هذا القسم من الكتاب الى اثباته. وهو بلاشك حكم قاس ، قد يرى فيه الكثيرون تجنيا على الفن الموسيقى فى بلادنا الشرقية . غير أننى لن أذهب فى ايضاح رأيى مذهب أولئك الذين يكتفون بالعبارات الحماسية ، ويهيبون بالعوامل الذوقية وحدها من أجل اثبات صواب آرائهم ، فهؤلاء — رغم أن حدسهم كثيرا ما يكون صادقا ، وحماستهم أمينة مخلصة — يمكن الرد عليهم برأى مضاد يمثل وجهة النظر العكسية ، وعندئذ يظل الخلاف سجالا بين الرأيين ، دون الوصول الى حل حاسم له ، طالما أن العوامل الذوقية هى وحدها التى تحكم فى هذا الخلاف . لذا آثرت أن أقدم لرأيى هذا أسبابا وحججا عقلية خالصة ، تقف بجانب العنصر الذوقى وتؤيده ، ورأيت أن ألجأ الى طريقة التحليل المنطقى الهادىء ، حتى تظل مناقشة هذا الموضوع الهام منحصرة فى المجال العلمى وحده .

وأود ، قبل أن أنتقل الى المناقشة التفصيلية ، أن أشير الى مسألة هامة ، هى مسألة العلاقة بين الموسيقى الشرقية والغربية. ففى خلال التحليل التالى ، يجد القارىء كثيرا من المقارنات بين

الموسيقى فى الشرق وفى الغرب ، أو ــ كما أفضل أن أسميهما ــ بين موسيقانا المحلية وبين الموسيقى العالمية . وقد يرى البعض أن هذه المقارنة غير مشروعة ، ما دامت تقوم بين نظامين متباينين لكل منهما طبيعته ومقوماته و « بيئته » الخاصة . وأسارع منذ البداية فأنبه الى أن هذا الرأى ــ فى نظرنا ــ أبعد مايكون عن الصواب . فالفارق بين الموسيقى الشرقية والغربية ليس فارقا فى النوع ، وانما فارق فى الدرجة فحسب . أعنى أن المقارنة بين نظامى الموسيقى ممكنة بوصفها مقارنة بين نظام قطع شــوطا بعيدا فى طريق التقدم ، ونظام آخر لايزال يسير فى أولى مراحل الطريق . وكل ما يبدو من هوة شاسعة بينهما ، انما يرجع الى عمق تجربة الغربيين فى هذا المضمار ، واكتسابهم خبرات تحتاج الى جهود هائلة ووقت طويل لتحصيلها . أما اقحام موضوع « القومية » فى هذا المجال ، فهو دعوى باطلة ، سوف نفندها خلال بحثنا فى هذا القسم .

ولنبدأ بتناول الموضوع من أعم نواحيه . فمما لا شك فيه أن من علائم تقدم أى فن ، أن يستطيع الوقوف على قدميــه بجهوده الخاص ، وألا يكون فى حاجة الى فن آخر يكمل التعبير عن معانيه . وفى هذا رأينا الموســيقى الغربية قد استقلت عن الشعر والغناء منذ زمن بعيد ، وتمكنت ، بعد تطور طويل ، من أن تؤدى رسالتها التعبيرية كاملة ، دون حاجة الى معونة أى فن آخر ، وأصبح الشعر أو الرقص لا يضاف الى الموســيقى من

أجل ملء فراغ فيها ، بل من أجل ايجاد جديد من الفن الموسيقى الشعرى ، أو الموسيقى الراقص فحسب •

فما هى الخطوات التى خطتها الموسيقى الشرقية فى طريق الاستقلال ؟ من الواضح أن هذه الموسيقى تقف عاجزة تماما عن التعبير عن أى معنى أو أية عاطفة • فالموسيقى الشرقية لا تملك بذاتها أية قدرة تعبيرية ، وانما تكاد تجربتنا الموسيقية كلها تنحصر فى الأغانى وحدها • فاذا بحثت عن موسيقى خالصة ، فلن تجد الا محاولات بدائية قصيرة خفيفة ، لا تعبر عن شىء ، وليس لها شأن يذكر بجانب الأغانى ، ولا تؤثر على الجمهور أدنى تأثير ، رغم سهولة فهمه لها ، اذ أنها بدون كلمات الأغنية عاجزة تماما • بل لقد كنا ، حتى الأمس القريب ، نطلق على الموسيقى الخالصة اسما ذا دلالة عميقة ، هو اسم « الموسيقى الصامتة » ! كأن الموسيقى بطبيعتها يجب أن تكون كلامية لتكون « ناطقة » ، وكأن الموسيقى وحدها فن أخرس ، وأصواتها المتعددة بأسرها « صامتة » ان لم تصاحبها كلمات الأغنية ! ! ولا جدال فى أن اعتماد الموسيقى على الأغنيةوحدها هوأوضح مظاهرتأخرها ، اذ أن الأغنية بطبيعتها محدودةالمجال، تكفى الكلمات فيها — فى كثير من الأحيان — للتأثير على السامعين ، مهما كانت سذاجة الموسيقى التى صيغت فيها • والحق أن لدينا من الأغنيات ما لا يشيع الا بفضل اعجاب السامعين بألفاظها ، أو تقديسهم لمعانيها ، فى الوقت الذى تصل فيه أنغامها الى أقصى درجات السذاجة والاملال !

فحين نتحدث اذن عن فن الموسيقى الشرقية ، ينبغى أن نذكر دائما أن هذا الفن لم يصل بعد الى درجة الاكتفاء الذاتى ، وأنه لا زال فنا للأغانى ، كما كان الحال فى الموسيقى الغربية منذ ما يقرب من أربعمائة عام ! فنحن نستعين بالألفاظ دائما فى تذوق الموسيقى ، وفى اضفاء معنى عليها ، مادامت موسيقانا الخالصة ، ان وجدت ، خالية من كل معنى . بل ان وحـدة الهدف بين الموسيقى والكلمات فى الأغنية الواحدة تكاد تكون مفقودة ، اذ أن تلحين الأغنية يصلح لأية أغنية اذا اتفقت معها فى الوزن الشـعرى ، ومن الممكن أن تحل موسـيقى أغنية حزينة محل موسيقى أغنية مرحة ، دون الشـعور بأى تنافر بين الكلمات والألحان !

وليس هنا مجال الحكم على العنصر الكلامى فى الأغنية الشرقية ، ما دام هدفنا هو بحث الموسيقى ذاتها . وحسبنا أن نشير هنا الى ما يمكن أن يلاحظه أى ذهن مدقق على معانى هذه الأغنيات من رومانتيكية ساذجة ، واهتمام مفرط بمشكلة الحب يعبر عن التعقيدات الجنسية التى تعانيها أجيالنا الحالية فى الشرق أوضح تعبير ، بل يزيد هذه التعقيدات بالتنبيه اليها والالحاح عليها ــ كل هذا فى قالب يغلب عليه الحزن واليأس ، ويعكس ما ظلت شعوبنا الشرقية تعانيه طويلا من حرمان ، وما خـدعت به من تزييف لأهداف الحياة ، حتى أصبح محترفو الموسيقى عنـدنا يتبارون فى التأوه والتباكى ، وتقاس مكانة كل منهم تبعا لمقدار ما يستطيع استدراره من دموع !

فعالمنا الموسيقى اذن ينحصر فى نطاق ضيق للغاية ، هو نطاق الأغنية ، وحتى فى هذا النطـاق الضيق لا تؤدى الموسـيقى وظيفتها الصحيحة على الاطلاق . ولنقف الآن عند هذه الملاحظة العامة ، لنبحث فى عيوب التلحين فى الموسيقى الشرقية ، مفهومة بالمعنى الذى أوضحناه هنا . وسوف نسترشد فى هذا التحليل بالتقسيم الذى ذكرناه من قبل لعناصر اللغة الموسيقية ، وهى اللحن ، والايقاع ، والتوافق الصوتى ، والصورة أو القالب .

اللحن فى الموسيقى الشرقية يتميز بطابع فريد ينبغى أن نحاول استخلاصه واضحا ، حتى يتسنى لنا ادراك نواحى النقص فيه اذا قورن باللحن فى الموسيقى الغربية . ولنبدأ أولا بالكلام عن السلم فى الموسـيقى الشرقية . فكثير من المتحمسـين لهـذه الموسيقى ، أو على الأصح من المشتغلين بها ـ نظريا أو عمليا ـ يرون أن للموسيقى الشرقية ميزة تفخر بها على الموسـيقى الغربية ، هى تعدد السلالم ، بينما تقتصر الموسيقى الغربية على سلمين رئيسيين : الكبير والصغير . وفى رأينا أن هذه المسألة ذاتها لا ينبغى أن تكون موضوع فخر على الاطلاق . ذلك لأن السلم الموسيقى لا يعدو أن يكون « الحروف » التى تصـاغ بها كلمات اللغة الموسيقية وجملها . وتعدد هذه الحروف ، أو اجادة كتابتها بخط جميل ، لا يعنى أن القطعة التى صيغت بها هى قطعة رائعة بالضرورة ! فالعبرة دائما بالموسيقى التى تؤلف ، لا بكثرة السلالم المستخدمة فى تأليفها . وبعبارة أخرى، فالحكم على أى نظام موسيقى بأن له ميزة بفضل السلالم التى يصاغ

بها : هو حكم باطل من أساسه لأن السلالم ما هى الا الحروف الأبجدية للحن ، وأساس الحكم ينبغى دائما أن يكون هو اللحن ذاته • وما أشبه ذلك بالقول ان اللغة الصينية لا بد أن تنتج آدابا تفوق آداب كل اللغات الأخرى لأن فيها آلاف الحروف الهجائية ! فالمبدأ العام الذى ينبغى أن نسترشد به فى هذه المشكلة هو أن الحروف ذاتها لا تعنى شيئا ، وانما العبرة دائما بالفكرة النهائية التى تستخدم هذه الحروف أدوات لنقلها •

أما اذا انتقلنا الى مناقشة تفاصيل هذه الدعوى ، فنحن واجدون أن تعدد السلالم قد يكون فى بعض الأحيان نقصا ينبغى تلافيه • والحق أننا لو تأملنا صوت عربة قديمة صدئة ، لوجدناه يتضمن آلاف السلالم ، ولكنه لا ينطوى بالطبع على أى جمال ! ومهمة الموسيقى هى تنظيم هذه الأصوات العديدة فى مجموعات قليلة متناسقة ، تضمن اخراج ألحان ذات قيمة فنية • ونستطيع أن نقول ان التطور الموسيقى الطويل فى الغرب قد أدى الى ضغط هذه السلالم المتعددة فى النوعين الرئيسيين المعروفين ــ وما أشبه هذه العملية بعملية ضغط الحروف الهجائية فى مجموعة قليلة العدد ، يمكن أن تستخدم أدوات لنقل كل كلمات اللغة ومعانيها • والتعدد فى ذاته لا يكون مرغوبا فيه الا اذا قصرت الأدوات الموجودة عن التعبير • ولكن أين التقصير وقد عبر هذان السلمان الغربيان عن روائع عالمية لم يفقدها الزمن تأثيرها حتى اليوم ؟

ولقد أتى على الموسيقى الغربية حين من الدهر وقع فيه

فنانوها فى خطأ الاعتقاد بأن تعدد السلالم الموسيقية أمر مرغوب فى ذاته ، فاستحدثوا نظما لحنية تخرج عن السلالم المألوفة ، بل لا يمكن ادراجها تحت أى سلم ، كما هو الحال فى موسيقى شونبرج ، غير أن هذه الثورة الفنية سرعان ما اتضح تطرفها فيما بعد ، وأخذ الفنانون يعودون بالتدريج الى النظم القديمة ، وان استفادوا من النظم الجديدة فى اضفاء مزيد من التنوع والثراء على موسيقاهم • وأدرك الموسيقيون بعد أن اتنهت هذه التجربة العنيفة ، أن القوالب الصوتية الموجودة تنطوى على امكانيات لا تستنفد ، اذا ما اقترنت بالتجديد المستنير فى الصورة والايقاع والتوافق الصوتى ــ وهذا هو الرأى السائد بين كبار الموسيقيين فى جيلنا الحالى ! فتعدد سلالم الموسيقى الشرقية ليس اذن بالأمر الذى ينبغى التفاخر به ، وانما العبرة بالافادة من السلالم الموجودة ، مهما كانت قلتها •

ولننتقل اذن الى الكلام عن مدى الافادة التى أفادها الموسيقيون الشرقيون من هذا التعدد فى السلالم • هل أصبح اللحن Melody فى الموسيقى الشرقية زاخرا بالمعانى ، حافلا بالتعبيرات ؟ ان أنصار الموسيقى الشرقية ، اذا ووجهوا بالانتقاد القائل ان موسيقاهم لا تعرف التوافق الصوتى Harmony ، ردوا بأنها فى أساسها لحنية Melodic ، وبأن فيها ثروة من الألحان تفتقر اليها الموسيقى الغربية • فلنختبر

اذن هذا الزعم ، ولنحلل القيمة الحقيقية للحن فى الموسـيقى الشرقية .

فى رأينـا أن هذا التعدد الذى تتميز به ألحان الموسـيقى الشرقية ، يفقد قيمته لعاملين ، سوف أطلق عليهما اسم عاملى التلاصق ، والتماثل . ولكى أضرب لهذين العـاملين مثلا ، دونت أول فقرة موسـيقية استمعت اليها وقت كتابة هـذه السطور ، وليس من المهم معرفة اسم مؤلفها أو اسمها ، طالما أن من الممكن ادراك طابعها الشرقى للوهلة الأولى :



١ ــ أما عامل التلاصق ، فيتلخص فى أن كل صـوت فى اللحن هو الصوت التـالى ، ارتفاعا أو انخفاضا ، للصـوت السابق عليه . أى أن الألحان الشرقية عبارة عن سلسلة متصلة من الأصوات ، تعلو وتنخفض محتفظة بتلاصقها . ولا أستطيع أن أقول ان هذه قاعدة شـاملة لا يتخلف عنها لحن واحـد ، ولكننى أسـتطيع أن أحكم ــ مطمئنا ــ بأن الغالبية العظمى للألحان الشرقية تسـير على هذه القـاعدة . كما أن الألحان الشرقية العتيقة ، كالبشـارف ، تتمثل فيها هذه القاعدة على نحو مطلق لا استثناء فيه . فأين وجه النقص فى هذا ؟ لاشك

فى أن اللحن الذى يسير فى أصوات متلاصقة أبسط فى تركيبه كثيرا من ذلك الذى تتباعد أصواته • وليست البساطة فى ذاتها عيبا ، ولكنها فى هذه الحالة تؤدى الى فقدان الشعور بالجدة فى الألحان المستحدثة ، والى صبغ كل الألحان بصبغة التشابه والتجانس ، والى انعدام عنصر التنوع فيها • وليس من العسير اطلاقا أن يظل محترف الموسيقى يسير على سلالم موسيقية علوا وهبوطا فى خطوات متدرجة متلاصقة ، مع تنوع يسير فى زمن كل صوت ، وانما العسير حقا أن يؤلف لحنا قوامه تلك القفزات الصوتية الجريئة التى يتكون منها اللحن فى الموسيقى الغربية • فهنا حقا تظهر المقدرة ، ويبدو كل لحن جديدا بحق ، مختلفا كل الاختلاف عما عداه• ولنتأمل أمثلة مقتبسة من موسيقى غربى واحد ، تكشف عن الفرق الهائل بين تركيب اللحن فى الموسيقى الغربية والشرقية ، وليكن هذا الموسيقى هو بيتهوفن •

المثل الأول فى مطلع الحركة الأولى لسيمفونيته الثالثة (ايرويكا) ، وهو فى الوقت نفسه موضوعها الرئيسى •



والمثل الثانى هو الموضوع الرئيسى للحركة الأخيرة فى سيمفونيته السادسة (پاستورال)





والمثل الثالث هو مطلع الحركة الأولى للسيمفونية التاسعة ، وهو أيضا موضوعها الرئيسى .



فى هذه الأمثلة ــ وهى كلها ألحان رئيسية فى موسيقى بيتهوفن ، تبنى عليها حركات موسيقية كاملة فى سيمفونياته ــ نستطيع أن نلمس مدى حرية الحركة ، وجرأتها ، فى اللحن الغربى ، فالمؤلف لا يستعين بالتلاصق الصوتى الهين على الاطلاق ، وانما يجهد ذهنه فى ابداع لحن تتباعد أصواته ، وتتكشف أصالته للوهلة الأولى .

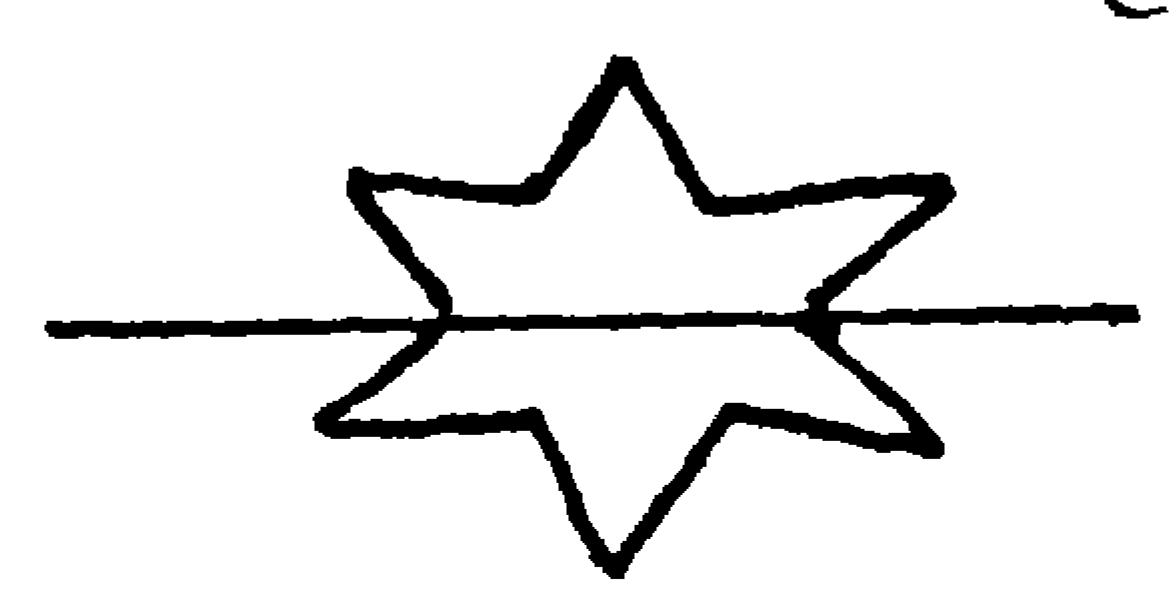
وأستطيع أن أقول ان صفة التلاصق فى أصوات اللحن الشرقى هى التى أدت الى فقدانه عنصرا هاما من عناصر اللغة الموسيقية ، وهو التوافق الصوتى . ذلك لأن الألحان التى تتحرك أصواتها حركة حرة ، بحيث تفصل بعضها عن البعض

أكثر من درجة صـوتية واحدة ، تؤدى الى كشـف علاقات رئيسية بين أصوات معينة فى السلم الموسيقى الواحد . ولو تأملنا الأمثلة السـابقة لوجدنا لحنين منها مبنيان مباشرة على تركيب توافقى : فالمثال الأول ، فى مطلع السيمفونية الثالثة ، قوامه الأصوات الثلاثة للعمود التوافقى المبنى على سلم « مى بيمول » ، وهى : مى ، صول ، سى . كذلك المثال الثـانى ، وهو الموضـوع الرئيسى فى الحـركة الأخيرة للسـيمفونية السادسة ، يبنى على الأصوات المتوافقة فى سلم القطعة ، أى سلم فا ، وهى : فا ــ لا ــ دو ــ وهى الأصوات التى تتمثل بوضوح داخل الحواجز الثلاثة الأولى فى هذا المثال . ومثل هذه الأصوات لو عزفت سويا فى كل حالة ، لكونت التوافق الثلاثى الأساسى للسلم الذى وضعت به القطعة ، والذى هو أسـاس علم التوافق الصـوتى بوجه عام . وأعتقد أن هذه الأمثلة كفيلة بدعم الفرض الذى قدمته ها هنا ، وهو أن سير اللحن الشرقى فى أصوات متلاصقة ، قد أدى الى اغفالوجود علاقات أساسية بين قرار السلم وبين أصوات معينة فى داخله ، كالصوت الثـالث والخامس مثلا ، وهى العلاقات التى تكون أساس التوافق الصوتى عامة ، والتى لا تكتشف الا فى لحن يتجـاوز نطاق التلاصق . وقد يرى البعض أن العـلاقة بين اللحن والتوافق عكسية ، أى ان ادراك وجـود التوافق بين أصوات معينة هو الذى يؤدى باللحن أحيانا الى أن يسـير متبعا الأصوات التوافقية . ونحن نسلم ولا شك بأن هذا هو

ما حدث فى الفترة التى اكتشفت فيها قواعد التوافق الصوتى ، غير أن من المسلم به أيضا أن اللحن هو الأسبق ، وأن هناك علاقات معينة بين الأصوات المتتابعة فى اللحن هى التى توحى بفكرة وجود توافق بينها اذا ما عزفت فى وقت واحد . وعلى أية حال فالعلاقة وثيقة بين المسار الخاص للحن ، وبين قواعد التوافق الصوتى ، وهذه العلاقة مفقودة تماما فى الموسيقى الشرقية نظرا لتلاصق أصوات الألحان فيها ، وبالتالى أصبح عنصر التوافق الصوتى بدوره مفقودا فى هذه الموسيقى .

٢ ــ وأما عامل التماثل ، فلسنا فى حاجة الى اطالة الكلام فيه ، اذ أنه واضح لا يحتاج الى شرح مفصل ، فمن المعروف أن الفن السليم يستدعى من الابتكار المتصل ما يجعل عملية تذوقه متعة لا تنقطع ، ومن هنا كان مبدأ التماثل ، اذا تكرر وأصبح جزءا أساسيا من العمل الفنى ، غير مستحب من الوجهة الجمالية . ونستطيع أن نضرب مثلا لمبدأ التماثل فيما يلى : فاذا طلب اليك أن تكمل بالرسم شكلا كهذا :

فأيسر السبل عندئذ هى رسم شكل مماثل له على الجانب الآخر ، فيصبح الشكل النهائى :



ولكن مثل هذه التكملة التماثلية ، اذا أصبحت مبدأ عاما فى الرسم ، تنقص من قدره ولاشك ، اذ أنها تحتاج الى مجهود ابتكارى أقل من ذلك الذى يحتاج اليه تصميم الشكل كاملا — ومن هنا كانت ضآلة قيمة الرسوم الزخرفية التماثلية من وجهة النظر الفنية ، ومن هنا أيضا كنا نرى المدارس العميقة المعاصرة فى الرسم لا تعترف بمبدأ التماثل حتى حين تكون الطبيعة تماثلية ، كما هو الحال فى وجه الانسان أو جسمه •

فاذا طبقنا هذه الملاحظة على الموسيقى ، وجدنا أن كثيرا من الألحان الشرقية تعتمد على عامل التماثل الى حد بعيد • ولو تأملنا المثال السابق للحن الشرقى ، وقارنا بين الجزء ا والجزء ب ، لوجدنا ب مماثلا تماما لـ ا ، وكل ما فى الأمر أنه ينزل عنه درجة فى السلم — تماما كما فى الشكل السابق فى الرسم ، الذى يماثل كل نصف فيه النصف الآخر ، والفارق الوحيد أن أحدهما أعلى والآخر أسفل — والملحن الشرقى ، باعتماده الدائم على عامل التماثل هذا ، يلجأ الى وسيلة سهلة ، ولكنها فى الوقت نفسه ذات قيمة فنية ضئيلة • ولنلاحظ ، فى الموسيقى الغربية ، أن عامل التماثل هذا لايظهر الا فى مختلف أنواع الموسيقى الراقصة الخفيفة ، وهى أنواع لا يعتد بها كثيرا ، وليست هى مصدر تفوق الموسيقى الغربية•

والخلاصة اذن ، أننا اذا اختبرنا الموسيقى الشرقية فى ضوء العنصر الأول من عناصر اللغة الموسيقية ، وهو اللحن ، وجدنا أنها ، على الرغم من كونها لحنية فى أساسها ، فانها

تلجأ فى ألحانها الى أساليب تفقد العمل الفنى جدته وطرافته المستمرة ، وتضفى عليه طابعا يبعث فى الأذن الخبيرة قدرا غير قليل من الملل • وليس رأينا هذا حكما ذوقيا صرفا ، بل اننا دعمناه بتحليل موضوعى صرف لطبيعة اللحن فى هذه الموسيقى ؛ تكشفت من خلاله عيوبه الأساسية •

*

والعنصر الثانى من عناصر اللغة الموسيقية هو الايقاع • وأعترف للقارىء بأن التفكير فى هذا العنصر قد استغرق منى وقتا أطول مما كنت أتوقع • ذلك لأننى كنت أحس احساسا واضحا بوجود فارق كبير بين الايقاع فى الموسيقى الشرقية وبينه فى الموسيقى الغربية الراقية (لا الموسيقى الراقصة الخفيفة) • ولكننى حين حاولت أن أصل الى تعبير واع عن هذا الفارق ، وجدت صعوبة كبرى •

فقد بدا لى فى أول الأمر أن بطء الايقاع الشرقى ، وسرعة الايقاع الغربى وتوثبه ، هو الفارق بين الاثنين • وبالفعل لاحظت أنه ينـدر أن يجد المرء فى الموسيقى الشرقية ايقاعا سريعا ، ومن هنا كان شعور المرء بنوع من الخمول كلما استمع اليها ، ومن هنا أيضا كان اخفاقها فى خلق نوع من الرقص الحى الذى يحرك الجسم الانسانى كله حركة نشيطة متصلة • غير أنى رغم ذلك لاحظت أولا أن هذه القاعدة ليست عامة ، رغم أنها تصدق على أغلب ما ألف فى الموسيقى الشرقية ،

ولاحظت ثانيا أن بعض المؤلفات الغربية تتميز بايقاع بطىء : ففى وسط الحركة الأخيرة من سيمفونية بيتهوفن الثالثة ، يكرر الفنان الموضوع الرئيسى للحركة ، ولكن بايقاع أبطأ كثيرا — ومع ذلك لم يفقد ذلك الموضوع شيئا من روعته بعد أن ازداد بطء ايقاعه . واذن فبطء الايقاع صفة تتميز بها الموسيقى الشرقية بالفعل عن الموسيقى الغربية الرفيعة ، ولكنها ليست هى العامل الحاسم فى التفرقة بين الاثنتين .

وبعد تفكير طويل ، انتهيت الى أن فى الايقاع الشرقى صفة أخرى أعتقد أنها هى التى تميزه بحق عن الايقاع الغربى . فالأول ظاهر صريح ، أما الثانى ، فهو ضمنى باطن . ولنشرح المقصود بهاتين الصفتين بالتفصيل . فالايقاع الشرقى ظاهر ، بمعنى أن له كيانا مستقلا يسير مع اللحن ذاته ، ولكنه لايندمج فيه . ففى الموسيقى الشرقية تؤدى الآلات الايقاعية ، كالرق مثلا ، دورا ظاهرا ، تستطيع أن تميزه بكل وضوح ، وصحيح أن ضرباته تتمشى مع اللحن وتنظمه ، غير أنها مستقلة عنه بمعنى معين ، ما دامت تكون تيارا تميزه الأذن بوضوح من بداية اللحن الى نهايته . أما الايقاع الغربى — وأكرر هنا أن المقصود هو الموسيقى الغربية الرفيعة — فهو « مندمج » فى تيار اللحن والتوافق الى حد بعيد : أعنى أن اللحن والتوافق هما اللذان يكشفان عن الايقاع خلال مسارهما ، دون أن يحتاج مؤلف الموسيقى الى أن ينبه اليه تنبيها خاصا . ولهذا كان الايقاع الغربى لا يحتاج الى ضربات خاصة الا فى أحيان

قليلة للغاية ، ومعظم ضربات الايقاع تكون خافتة الى حد أن الأذن لا تستطيع تمييزها بسهولة ، اذ تترك مهمة الكشف عن الوزن الايقاعي للحن ذاته في مساراته وانعطافاته .

ولكن اذا كان الايقــاع الشرقي ظاهرا ، والغربي ضمنيا أو باطنا ، فلماذا نعد صفة الظهور في الأول مظهرا من مظاهر النقص ؟ ذلك لأننا لو تتبعنا تطور الموسيقى ذاته ، لوجدناه يسير بالتدريج نحو « ادماج » الايقاع لا اظهاره . فالايقاع هو أوضح العناصر وأظهرها في الموسيقى البدائية ، بل ان من هذه الموسيقى ماهو ايقاعي صرف ، ولازالت آثار هذه الصفة واضحة في ريفنا المصري ، حيث تتبلور التجارب الموســيقية لكثير من الناس في ضربات « الطبلة » وحدها . واذا ظهر لحن في مثل هذه الموسيقى ، فان الايقاع لا يتخلى له عن مكانه ، بل يظل ظاهرا واضحا ، يصاحب كل حركات اللحن ويؤكدها بطريقته الخاصة . والملاحظة العميقة لتطور الموسيقى تكشف لنا عن اتجاه تدريجي الى « ادماج » عنصر الايقــاع في بقية عناصر الموســيقى ، بحيث يكتشف ايقاع اللحن ــ في أرقى مراحل التطور الموسيقى ــ من خلال مسار اللحن والتوافق ، ولايحتاج الى تنبيه خاص اليه . وليس معنى ذلك أن الايقاع يفقد في هذه الحالة الأخيرة شــيئا من تأثيره ، ويغدو عنصرا مهملا من عناصر اللغة الموسيقية . بل ان الأمر على العكس من ذلك . ففي موسيقى برامز ــ وهو في رأيي أستاذ الايقاع الأكبر ــ يندمج الايقاع في اللحن اندماجا وثيقا ، ومع ذلك

يبلغ أقصى درجات الفاعلية والتأثير • وفى موسيقى بيتهوفن ، يكفى اللحن وحـــده ، دون حاجة الى تنبيه خاص من آلات الايقاع ، لاحداث حركة ايقاعية يبلغ حدا هائلا من النشاط والتوثب ، كما هو الحال فى طريقة الربط **Syucopation** (ونستطيع أن نترجمها من حيث معناها بقولنا : طريقة الضربات المؤجلة) ، وهى الطريقة التى كان لبيتهوفن فضل التوسع فى ادخالها فى مؤلفاته الموسيقية •

واذن فالتطور الموسيقى ذاته يثبت أن الايقاع المندمج يمثل مرحلة أرقى فى التأثير الفنى من الايقاع الظاهر • ومثله فى ذلك مثل المعانى والجمـــل الكلامية التى يترك للمستمع أو القارىء وحده ادراك أهميتها ، بدلا من أن يتولى الخطيب أو الكاتب اظهار هذه الأهمية بأن يقول بين فترة وأخرى : انتبهوا! فسوف أقول كلاما هاما ! ••• واذن ، ففى عنصر الايقاع بدوره تظهر الموسيقى الشرقية تخلفا واضحا •

أما العنصر الثالث من عناصر اللغة الموسيقية ، وهو التوافق الصوتى ، فهو غريب تماما عن الموسيقى الشرقية • ولقد شرحت من قبل ، عند الكلام عن العنصر الأول ، أى اللحن ، السبب الرئيسى الذى أعتقد أنه هو الذى أدى الى فقـــدان الموسيقى الشرقية لهـــذا العنصر الأساسى • ونتيجة لذلك أصبحت هذه الموسيقى تسير فى تيار لحنى متصل ، يتصف بالسطحية ضرورة• ذلك لأن التوافق الصوتى هو مصدر عمق الموسيقى الغربية : فبفضله تتخذ الموسيقى عند السامع ألوانا متجددة على الدوام ،

ويستطيع المرء أن يكشف فيها ــ كلما أعاد الاستماع اليها ــ معانى جــديدة ، بل انه يزداد فهمــا لها كلما ازدادت مرات استماعه اليها ، اذ يتمكن من تتبع التيارات الخفية التى تكمن خلف التيار الظاهر ، ويلمس مدى براعة المؤلف فى الجمع بين كل هذه التيارات فى وحدة متكاملة • أما الموسيقى الشرقية ، فلما كانت ذات تيار واحد ــ هو فى ذاته ساذج الى حد بعيد ــ فان تكرار الاستماع اليها لا يؤدى الا الى الملل •

لهذا السبب لم تكن لدينا « كلاســيكيات » شرقية ، أعنى قطعا تظل قيمتها محفوظة على مر الزمان، كما هو الحال فى موسيقى باخ وموتسارت التى مر عليها قرنان من الزمان أو يزيد ، ولا زالت تحتفظ بمكانتهــا الى اليــوم ــ بل ان من المــؤرخــين الموسيقيين من يؤكد أن تقدير الناس لها يزداد باطراد ! فموسيقانا الشرقيــة هى موسيقى « موسمية » ، والأغلبيــة العظمى من مقطوعاتها لا تعيش أكثر من موسم، ثم تختفى غير مأسوف عليها، فقد استنفدت أغراضها ، وعاشت بقدر ما بذل فيها من جهد !

والعنصر الأخير ، وهــو القالب أو الصــورة ، يكاد يكون مفقودا بدوره • فالغناء الشرقى التقليدى كان يعرف قالبا ثابتا : هو البدء بالليالى ، ثم الموال أو « الدور » ــ وقد تسبق ذلك « تقاسيم » من الآلات الموسيقية القليلة التى تصاحب الغناء • ولكن هذا فى واقع الأمر لا يمكن أن يعد قالبا بالمعنى الصحيح ، بل هو شكل تقليدى لايحتاج الى تحليل أو دراسة ــ ولم تكن الموسيقى عندئذ فى حاجة الى ما هو أعمق من ذلك •

على أن الافتقار الى دراسة القالب الموسيقى يتجلى أوضح ما يكون فى الموسيقى الشرقية الحديثة ، أعنى تلك التى تحرص على أن تقتبس بعض الألحان أو طرق التلحين الغربية ، مع ابقائها على كثير من الألحان الشرقية ذات الطابع التقليدى . ففى هذه الموسيقى « المهجنة » ، نجد اللحن الشرقى يتلو اللحن الغربى فجأة ، والمقام الشرقى بما فيه من « ربع صوت » يجاور السلم الغربى مباشرة ، دون أية محاولة لتيسير الانتقال بينهما ، بل دون بحث مشكلة ما اذا كان المزج ذاته ممكنا . والحق أن الأذن الخبيرة لتجد مثل هذا الانتقال المفاجىء غير مستساغ فى معظم الأحيان ، وخاصة لأنه يتم دون أية محاولة لدراسة القالب الموسيقى ، والمشاكل التى تنجم عن مزج نظامين مختلفين فى قطعة موسيقية واحدة .

وللموسيقى الشرقية التقليدية صفة ذات دلالة نفسية بالغة ، وتندرج تحت موضوع القالب الموسيقى الذى نحن بصدده . تلك الصفة أطلق عليها اسم «الرجوع الدائم الى القرار» . فمن المعروف أن لكل سلم موسيقى ـ أو مقام ـ قرارا ، هو النغمة الرئيسية التى يسمى السلم باسمها . ومن صفات القرار أنه يبعث شعورا بالاكتفاء اذا ما انتهى اللحن اليه . لهذا كانت الموسيقى الغربية تحرص على أن تقف عند القرار ، والأصوات المتوافقة معه ، فى ختام القطعة فحسب ، أو فى ختام جزء هام منها ـ وذلك عرف متبع فى القالب الموسيقى الغربى منذ القدم . أما الموسيقى الشرقية ، فى صورها التقليدية بوجه خاص ، فهى

ترجع الى القرار فى كل فقرة قصـيرة من فقراتها • ويستطيع القارىء أن يتصور المقصود بصفة الرجوع الدائم الى القرار ، اذا استرجع ما يحدث فىغناء الليالى والمواويل التقليدية • فبعد كل فقرة من الفقرات ، يشعر المستمع بالراحة والاكتفاء اذا ما أنهاها المغنى بما يسمى «قفلة» صحيحة ، وعندئذ يردد المستمع وراءه كلمة « آه » (اذا سمح المجال !) ويكون هذا الترديد عادة من نفس الطبقة التى قفل بها المغنى فقرته الغنائية ـ وهذه الطبقة ذاتها هى القرار • ومثال آخر لهذه الصفة ، فىالتقاسيم، التى تعود الى قرار المقام كلما أنهت فقرة من فقراتها • بل ان هذه الصفة لتتمثل بصورة أوضح فى الموسيقى الريفيةالمصرية ، المعروفة باسم موسـيقى الأرغول • ففى الأرغول أنبوبتـان ؛ احداهما تعزف صوتا واحدا متصـلا ، هو القرار ، والأخرى تعزف اللحن الذى يعلو وينخفض ، ولكنه ينبغى أن يكون ذا صلة وثيقة بصوت الأنبوبة الأخرى ، وأن يعـود اليه بين آن وآخر ليعـزف الاثنان القرار سويا ، علامة على اكتمال فقرة موسيقية •

فالقالب الذى تتخذه هذه الأشـكال الموسيقية التقليدية فى الشرق ، هو أن يكون اللحن مجموعة من الدورات القصـيرة المقفلة ، التىينتهى كلمنها انتهاء تاما بقرارالمقام• أماالموسيقى الغربية ، فتتخذ صورة حركة دائمة ، ساعية الى هدف ما ، لا تبلغه الا فى النهاية القصوى ، مرة واحدة ، ثم تنتهى القطعة • أى أن الحالة النفسية المصاحبة للموسيقى فى الحالة الأخيرة ،

هى حالة انتظار دائم ، وتتبع مثابر للموسيقى ، التى تصل الى ذروتها فى النهاية عند ما تتجمع كل خيوط الفرقة الموسيقية وتياراتها ، وتتحد كلها لتساهم فى الخاتمة الكاملة . أما الحالة النفسية المصاحبة للموسيقى فى الحالة الأولى ، فهى حالة توقع الاكتفاء والانتهاء فى كل لحظة من اللحظات . ويظل المغنى أو العازف يدور حول نغمة القرار ، ويعد بها مستمعيه ، وسرعان ما يلبى رغبتهم ، فيصل اليها ، وعندئذ تنطلق أصواتهم معبرة عن الرضا ، مرددة نفس النغمة « آه ! » وتظل هذه الدورات تتكرر طوال اللحن . والذى لا شك فيه أن الرغبة المستمرة فى الشعور بالاكتفاء ، والسعى الى تحقيقه فى كل فقرة قصيرة ، تنم عن نوع من نفاد الصبر ، ومن الرغبة فى المتعة العاجلة السهلة . ولست أريد أن انزلق فى تفسيرات ذاتية خالصة بعد هذه التحليلات الموضوعية التى أوضحت بها خصائص الموسيقى الشرقية ، غير أن مثل هذا التفسير لا يكف عن أن يفرض نفسه على الذهن : فتذكير العازف أو المغنى للمستمع دائما بقرار اللحن ، ورغبة الأخير فى الانتهاء اليه ، وتعبيره عن رضاه عندئذ ، كل ذلك ينم عن عدم القدرة على تتبع الموسيقى كوحدة واحدة ، أو التمشى مع الألحان فى تقلباتها وتطوراتها الطويلة ، والتفكير فيها لذاتها ، لا من حيث هى وسيلة لراحة الذهن عندما يصل الى نهاية صوتية ترضيه .

ولهذه الصفة نتيجة هامة ، تحكمت فى تحديد طبيعةالمستمع الشرقى . فالمستمع الشرقى يبحث دائما عن النشوة العاجلة ،

وعن الطرب المستمر فى الألحان . انه لا يبذل جهدا فى الفهم أو التعمق : فكل ما يسمعه بسيط ، سطحى ، وكل ما يقدم اليه سهل الهضم ؛ بل ان الفنان الذى يطربه يقدم اليه فى كل لحظة ما يبعث الاكتفاء فى نفسه . فهو لايطالبه بالمثابرة على تتبع لحن طويل الى نهايته ، بل يقدم اليه اللحن على أجزاء صغيرة ، كل منها مكتف بذاته ، وكل منها وحدة كاملة لها نهايتها الخاصة ؛ وما على المستمع الا أن يترقب هذه النهاية التى سرعان ما تأتى اليه ، فيتم رضاؤه ، ولكن على حساب التمتع الفنى الصحيح. ومن هنا كان ذلك الطابع الخاص الذى ينفرد به المستمع الشرقى : فهو لايملك القدرة على الاستماع المنتبه الدقيق ، وليست به حاجة اليه ، بل انه يبدى اعجابه بلا تحفظ ، كيفما شاء ، وحينما يشاء ، ويستطيع أن يهتف أو يصرخ كما يروق له . فهو ليس بالمستمع الهادىء الرزين ، الذى يحترم الموسيقى ويتابعها بكل حواسه الى أن تنتهى ، وعندئذ يبدى اعجابه كما يشاء ، وانما هو مستمع صاخب ، يدأب على التعليق والمقاطعة ، ولا يعرف الاتزان اليه سبيلا . وأوضح أمثلة على ذلك ، تلك الحفلات الغنائية الطويلة ، التى يظل المستمعون خلالها فى صراخ وهتاف دائمين، ويظهرون رضاءهم فى أى وقت ، وبأية كيفية ، تحلو لهم. ومثل هذا الجو التشنجى الصاخب هو فى الحق سبة فى وجه الفن الصحيح ، وهو اذا كان يصلح لحلقات الذكر أو حفلات « الزار » ، فانه أبعد ما يكون عن مجال الموسيقى ، ذلك الفن

الرفيع ، الذى يبعث فى النفس الهدوء والسكينة ، والذى يفسده أى صخب وتشوهه أقل ضوضاء •

ولست أرمى من ذلك الى أن ألوم جمهور المستمعين وحدهم ، ففى الحق أن طبيعة الألحان التى تقدم اليهم مسئولة الى حد بعيد عن طريقة استماعهم اليها ، والقالب الذى تتخذه تلك الألحان عافيه من سعى الى ارضاء المستمع ارضاء رخيصا ، هينا ، سريعا ، هو الذى أدى الى ضياع القدرة على الاستماع الهادىء العميق لدى الجمهور المتذوق للموسيقى الشرقية •

وهكذا يبين لنا ، من العرض السابق ، أن عناصر اللغة الموسيقية الأربعة تتخذ فى الموسيقى الشرقية صورة هزيلة فيها كثير من العيوب ، بل ان من هذه العناصر ما لا يتمثل فى تلك الموسيقى على الاطلاق • وقد يرى القارىء فى هذا النقد شيئا من القسوة ، غير أن القسوة تظل دائما مستحبة طالما أن فنا أساسيا كالموسيقى يظل على هذه الحال من التخلف ، بل من البدائية • أما من يرى فيه شيئا من التجنى فلا أدعوه الا الى أن يفكر فى هذه التحليلات بطريقة علمية موضوعية ، وأن يدع جانبا كل العوامل الانفعالية الذاتية ، وعندئذ فمن المحتمل الى حد بعيد أنه سيلمس هذه النقائص بنفسه ، ويساهم بدوره فى بذل الجهود لتلافيها •

مشكلة الموسيقى في مصر...

لا جدال أن فى مصر شعورا بالضيق من قصور الموسـيقى الحالية وأفقها المحدود، وهذا الشعور، الذى يتزايد على الدوام، يتمثل بصورة ظاهرة فى تلك المناقشـات الحامية التى تدور فى الصحف فى أيامنا هذه ــ وهى المناقشات التى تتراوح الآراء فيها بين الدعوة التى التجديد التام ، وبين الرجوع الى الماضى ، الذى يصفه أنصار هذا الرأى بأنه ماض « مجيد » .

على أن هذا الضيق يتمثل أيضا ، وبصورة واقعية ، فى الطابع الذى تتخذه الموسيقى المصرية فى وقتنا الحالى . ففى وسعنا أن نقول ان الطرق التقليدية فى التلحين الشرقى تتجه الى الاندثار، ولا يمنعها من الاختفاء التام سوى شهرة مغنين ارتبطت أسماؤهم بطريقة التلحين هذه ، ولكن اذا اختفى هؤلاء من المسرح الفنى، فسوف تنتهى ــ بكل تأكيد ــ فترة الغناء الشرقى الصميم .

ولكن ما الذى يحل الآن محل هذا الغناء الشرقى ؟ ان الاتجاه الواضح ، الذى يزداد الاقبال عليه ، وخاصة من جمهور المدن، هو اتجـاه « مختلط » ، تمتزج فيه الموسـيقى الشرقية ببعض العناصر الغـربية . والامتزاج ذاته أمر مقبول ، وخاصـة لأننا نؤكد بكل قوة ضرورة الخروج عن الحدود الشرقية التقليدية ،

والاستفادة من التجارب العميقـــة التى مر بها الغرب فى ميدان الموسيقى • ولكن هل الاتجاه السائد الآن فى الموسيقى الشرقية هو الحل المنشود ؟

الحق أن هذا الحل هو فى نظرنا أتعس حل ممكن • فالفترة الحالية من تاريخ الموسيقى فترة بائسة بحق • ذلك لأن محترفى هذا الفن ، عند ما أحسوا بقصور الطريقة الشرقية الخالصة ، لم يلجأوا الا الى أتفــه أنواع الموسيقى الغربية ليقتبســوا منها ألحـــانهم ــ فكانت النتيجة خليطا غير متجـــانس بين الألحان الشرقية ، وبين صخب موســيقى المراقص الغربية ــ خليطا لا لون له ، ولا طابع يتميز به ، ولا ينطوى على أية محاولة جدية لترقية الموسيقى الشرقية ، بل هو فى أساسه امتزاج خارجى ــ لا اندماج باطن ــ بين عناصر متنافرة فحسب •

والخطأ الأكبر ، الذى نعد التنبيه اليه أمرا أساسيا فى المهمة النقدية التى يأخذها هذا الكتاب على عاتقه ، هو فى الاعتقاد بأن اصلاح الموسيقى الشرقية يكون عن طريق نقل « ألحان » غربية ، أو أنماط لحنية معينة ــ وذلك هو الخطأ الذى يقع فيه أولا دعاة « الاقتباس » ، الذين ينقلون قطعا بأسرها من سياقها الأصلى فى موسيقى الغرب ، ويقحمونها داخل ألحانهم الشرقية ، فيشوهون جلال الأصل الذى نقلت منه ، ولا يفيدون المجال الذى نقلوا اليه ــ فضلا عما ينطوى عليه هذا « الاقتباس » من افتقار الى الأمانة لم يعترف به الفن الخلاق فى أى عصر من عصوره • ويقع فى ذلك الخطأ ثانيا أولئك الذين ينسجون على

منوال الملحنين الغربيين ، فيقلدونهم فى ألحانهم (وهم فى ذلك أقرب الى الأمانة من الفئة السابقة) أو يعهدون بألحانهم الى من يقوم باجراء عملية « توزيع موسيقى » لها ، لكى يكسبها طابعا قريبا من الموسيقى الغربية الراقصة . ولنذكر ها هنا أن فكرة « التوزيع الموسيقى » هذه — وهى بدعة تثير السخرية — لاتعرف الا فى موسيقانا المصرية ، اذ أن الأصل فى الموسيقى أن فكرتها تطرأ على ذهن الفنان كاملة : فهو لا يتصور اللحن وحده ، وانما يتصوره مصوغا فى قالب معين ، تعزفه آلة معينة . والتوزيع على الآلات جزء لا يتجزأ من مهمة الفنان نفسه ، واذا كانت هناك مقطوعات غربية معينة توزع فيما بعد على آلات غير التى ألفت من أجلها ، فلا شك فى أن هذا التوزيع يكون فى هذه الحالة عملا مستقلا ، أضيف الى عمل المؤلف الأصلى على سبيل الرغبة المتعمدة فى التنويع ، وعندئذ يذكر اسم موزع اللحن أو منظمه بجانب اسم المؤلف الأصلى ، لأن اللحن عندئذ أصبح شبه جديد . أما عملية التوزيع التى تتم فى الألحان المصرية فتنطوى بلا شك على فصم غير مشروع لوحدة الخلق الفنى .

ففى كل هذه الحالات يقع الموسيقيون فى خطأ الاعتقاد بأن التأثر بالموسيقى الغربية يكون عن طريق نقل ألحانها أو تقليدها . وهذا الخطأ مسئول عن التدهور الحالى الذى تعانيه موسيقانا . وانما الحل الصحيح هو أن تقتبس من الغرب « أسلوب » التأليف ، لا التأليف ذاته . أعنى أننا يجب أن

نستفيد من تجربتهم الموسيقية العميقة ، التى سبقتنا بما يقرب من أربعة قرون ، فنتعمق دراسة عناصراللغة الموسيقية ، ونفيد من خبرتهم الواسعة فى ميدان التأليف والأداء .

فأسلوبنا فى التأليف ينبغى أن يتضمن « التوافق الصوتى » حتى يضاف الى موسيقانا عنصر العمق ، وعندئذ تستطيع الموسيقى أن تكون معبرة بحق ، واذا اكتسبت القدرة على التعبير ، استطاعت أن تتحرر من عبوديتها للغناء ، وتصبح فنا مستقلا له كيانه الخاص . والأداء ينبغى أن يزداد دقة : فأصوات المغنين عندنا محدودة المدى الى حد مؤسف ، وليست هناك جهود جدية تبذل لتمرين الأصوات وتوسيع نطاق قدرتها فى الأداء ، مع أن هذا علم كامل قائم بذاته . بل ان المغنى عندنا يظل ، فى سعيه وراء الكسب ، يواصل الغناء دون أن يعترف بتأثير الزمن على صوته ، حتى لنجد منهم من يمرن حنجرته بصوت عال بين مقاطع الغناء ، وتظهر آهاته فى التسجيل ، ولا يعترف مع ذلك بضياع صوته ـ وهى بدورها ظاهرة مؤسفة لا نظير لها فى عالم الغناء !... أما العزف ، فأستطيع أن أقول ، مطمئنا ، انالمسافة بين أكبر عازفى الكمان عندنا ، مثلا ، وبين عازفى الكمان المشهورين فى الغرب ، لا تقاس الا بالسنين الضوئية !

فالفن الموسيقى المصرى اذن فى محنة ، والوسيلة الوحيدة لانتشاله منها هى اقتباس خبرة الغرب الطويلة ، وأسلوبه فى التأليف الموسيقى وفى الأداء . وعلينا أن نبذل فى ذلك أشق

الجهود حتى نعوض تخلفنا الهائل فى هذا الميدان ، أما لو ظلت الأمور على ما هى عليه ، فســوف تزداد الهوة بيننــا وبينهم اتساعا على الدوام .

*

على أن رأيى هذا ، القــائل بضرورة الاستفادة من الخبرة التى اكتسبها الغربيون فى أساليبهم الموسيقية ، يلقى معارضة من طرفين متناقضــين : طرف يمينى محافظ ، أصحابه من دعاة القومية ، وطرف يسارى تقدمى ، أصحابه من دعاة الشعبية . ومن الضرورى أن أناقش هذين الرأيين المعارضين حتى تستبين حدود الدعوة التى أقترحها بوضوح .

فالطرف اليمينى المحافظ ، القائل بالقومية ، يرتد رأيه الى قدر من ســوء الفهم ، وقدر من المغالطة . أما ســوء الفهم فيتمثل فى الاعتقاد بأن مانرمى اليه هو أن نؤلف ألحانا كالألحان الغربية ، وهذا أبعد الأمور عما ندعو اليه . فنحن نعترف حقا بأن الموسيقى فن مرتبط بحياة كل شعب ، وأن حياتنا الشرقية لا بد أن تفرض علينا أنواعا من الألحان تختلف عن تلك التى نستمع اليها من الغرب . هذا كله صحيح ، ولكن ماندعو اليه هو أن ندرس أسلوب التأليف والأداء ، لا نواتج الموســيقى الغربية ذاتها . ونستطيع أن نضرب للفارق بين الدعوتين مثلا يقربه من الأذهان . فالشعب الصينى يحاول اليوم أن يبسط لغته ، وأن يستبدل بالحروف المرســومة الهائلة العدد ، عددا

قليـــلا من الحروف البسيطة تكون هى قوام الكتابة • وقد يلجأون فى ذلك الى الكتابة بالحروف اللاتينيـــة وتعميمها • ولكن هل يعنى اقتباس هذه الحروف ، أن مضمون اللغة ذاتها قد تغير ؟ ! وهل تعنى كتابتهم بالحروف اللاتينيـــة ، أنهم قد استـــعاروا آداب وعلوم الأمم التى تكتب بهذه الحروف ؟ ! لا شك أن موقف لغتنا الموسيقية مماثل لهذا الى حد بعيد • فنحن ندعو الى تعديل عناصر اللغة الموســيقية ذاتها ، والى الافادة من الخبرة الطويلة التى توافرت لغيرنا فى هذا المضمار ، ولكنا لا ندعو أبدا الى نقل ألحانهم كما هى ، والا لـــكان فى ذلك دعوة الى تحطيم الفن ، لا الى انهاضه •

وأما المغالطة ، فتتمثل فى نشر الفكرة الباطلة ، القـــائلة ان الأسلوب الغربى فى الموســيقى غير مفهوم بالنسبة الى الأذن الشرقيـــة • وتلك الفكرة التى يرددها الى اليـــوم كثير من المهيمنين على مصير الموســيقى فى بلادنا ، قد أضرت بفننـــا الموسيقى ، وبأذواق مستمعينا أشد الاضرار ، ولهذا فسوف أرد عليها ردا مفصلا •

ولأبدأ بأن أقول ان ظاهر الأمور يوحى بشىء كهذا الذى يقولونه : أعنى أن معظم المستمعين المصريين ، والشرقيين عامة ، لا يتذوقون الموسيقى الغربية الراقية ، بل لا يستسيغونها على الاطلاق ، ويحكمون على أرفع سيمفونياتها بأنها « ضجيج » وعلى أجمل أغنياتها بأنها «صراخ» ــ هذا حق ، وتلك بالفعل ظاهرة ماثلة فى الواقع الشرقى بوجه عام • ولـــكن هل يعنى

ذلك أن تلك الموسيقى غريبة تماما عن آذان المستمع الشرقى ، وأنها لغة لا يفهمها الا الناطقون بها وحدهم ، يستغلق فهمها على غيرهم ، وليس لها من تأثير الا عليهم ؟ تلك بلا شك فكرة باطـلة ، على الرغم من عدم استســاغة الأغلبية العظمى من الشرقين للموسيقى الغربية •

وقبل أن أوضح سبب بطلان هذه الفكرة ــ أود أن أمهد لذلك بالكلام عن ظاهرة أخرى ، مستمدة من واقعنا الشرقى ذاته • فنفس هذا الواقع ، الذى لا يهضم الموسيقى الغربية الراقية ، قد استطاع أن يستسيغ موسيقى غربية خالصة ، هى المو ســيقى الراقصة • والمتتبع للأغانى التى تشــيع اليوم فى بلادنا ، وتلقى أكبر قدر من الرواج بين المستمعين ، وبخاصة الأجيال الجديدة منهم ، يجد طابع الموسيقى الغربية الراقصــة غالبا عليها • وصحيح أن هذه الموسيقى تختلف عن الموسيقى الغربية الكلاســيكية اختلافا بينا ، غير أنها أيضا تختلف عن الصور التقليدية للموســيقى الشرقية اختلافا أعظم • ومجرد كون الجمهور الشرقى قد استساغ هذا اللون الذى يختلف عن اللون الشرقى القديم كل الاختلاف ، وأبدى اعجابه به ، ورده فى غدوه ورواحه ، هو فى ذاته دليل واقعى ملموس على أن اللغة الموسيقية ، رغم قوميتها ، تســتطيع أن تعبر حواجز القومية وتؤثر فى الجميع • وليس من المستبعد ، والحال هذه ، أن يأتى اليوم الذى يفهم فيه الجمهور الشرقى موسيقى الغرب الكلاسيكية ويحسن تذوقها •

واذن فالسبب الحقيقى ليس هو الطابع القومى ، والا لظلت الموسيقى محصورة فى حدودها القديمة لا تتعداها ، وانما السبب الحقيقى افتقار الى الخبرة فحسب ولنضرب لذلك مثلا : فمن المعروف أن ذوى الثقافة القاصرة يجدون متعة كبرى فى الروايات البوليسية ذات الأفكار السطحية ، ولا يستطيعون مطلقا أن يستسيغوا المؤلفات أو الدراسات الأدبية العميقة • ولكن هل يعنى ذلك أن مثل هذه الدراسات تنتمى الى عالم غير عالمهم ، وأنها ستظل الى الأبد غريبة عنهم ؟ لا شك أن فى هذا مغالطة واضحة ، وأن فى وسع أى شخص محدود الثقافة أن يهضم أعمق الدراسات اذا لجأ الى حل بسيط ، هو أن يعمق ثقافته ، وعندئذ سيجد متعة كبرى فى فهم الكتابات العميقة ، ويدرك مدى قصور تجربته القديمة • والحال كذلك فى الموسيقى : فمشكلتنا بازاء أرقى أنواع الموسيقى الغربية ليست مشكلة طابع قومى يمنعنا من فهمها ، وانما هى مشكلة افتقار الى الخبرة والتجربة ، ولو توافر هذا الشرط لأمكننا أن نستمتع بكل أنواع الموسيقى ، دون أن يكون لقوميتنا أدنى تأثير • أما القائلون بأن الشرق شرق والغرب غرب ، وبأن طريقتهم فى التأليف ستظل الى الأبد غريبة علينا ، فما أشبههم بمرب يرى أبناءه مدمنين على القراءة السطحية ، فلا يحاول نصحهم بتعميق ثقافتهم ، بل يتركهم وشأنهم ، مكتفيا بالقول ان ذلك هو نوع الثقافة الذى يلائم طبيعتهم ، وهذا بلا شك

حل رجعى للمشكلة ، ولذا وصفت فئة دعاة القومية بأنها فئة رجعية محافظة .

فالموسيقى اذن لغة تتخطى حاجز القومية . وليس هناك أدنى تعارض بين هذا القول ، وبين القول الآخر الذى يبدو مضادا له ، والقائل ان لكل أمة أو مجتمع طابعه الخاص فى موسيقاه. ذلك لأن القوة الدافعة الى التأليف الموسيقى تكون دائما مرتبطة بالواقع الذى يعيش فيه الفرد ، أى بظروف علاقاته بمجتمعه ، فيصطبغ انتاجه الفنى ضرورة بطابع بيئته الاجتماعية ولكن ليس معنى ذلك أن هذا الانتاج يقتصر تأثيره على هذه البيئة وحدها ، وانما هو يتجاوز النطاق القومى ، ويصبح ذا تأثير شامل ، اذا كان فنا أمينا مخلصا . وكم من الأعمال الأدبية الرائعة تصطبغ حوادثها بصبغة محلية ، تستمد من ظروف المجتمع الخاص الذى كان يحيا فيه مؤلفها ، ولكنها مع ذلك تذيع وتصبح أدبا عالميا ، له تأثيره البالغ فى نفوس أفراد ينتمون الى مختلف القوميات والبيئات . فوجود الطابع القومى أو المحلى للموسيقى لا يجعلها اذن لغة منطوية على ذاتها ، وليس هناك ما يحول دون فهم كل انسان لها ، اذا بلغ المستوى الثقافى الكافى .

وأما الرأى الآخر ، الذى يبدو متعارضا مع دعوتنا الى اقتباس الأساليب الغربية ، فيتقدم به مفكرون تقدميون ، ينادون بدعوة مشابهة فى ظاهرها للدعوة السابقة ، ولكنها فى مرماها وجوهرها مناقضة لها ــ تلك هى دعوة الرجوع الى

الفن الشعبى • ونقول ان هذه الدعوة مشابهة فى ظاهرها لما يدعو اليه المحافظون من تمسك بالقالب الشرقى القديم بوصفه هو القــالب « القومى » • فالفن الشعبى بدوره فن مصطبغ بالصبغة المحلية ، نابع من ظروف مجتمع بعينه • ولكن جوهر الدعوة الى التمسك بالفن الشعبى تنــاقض الفكرة القومية ، اذ أنها لا تبنى على اعتقاد راسخ بأن انتاج شعب معين لا يفهم الا فى الدائرة التى تتج خلالها ، بل انها تنطوى على ايمان بأن أى فن شعبى ، مهما كانت صبغته محلية ، يمكن أن ينقل ويفهم ويقدر على نطاق أوسع كثيرا من نطاقه المحلى • فالفنون ، مع كونها شعبية ، هى فى حقيقة الأمر عالمية ، أو انسانية : فالفن الذى يخلقه شعب معين ، ويصبغه بصبغته ، قادر على التأثير فى كل الشــعوب الأخرى • ولا جدال فى أن هذه النظرة الى الفنون الشعبية أصدق من نظرة المحافظين ، الذين يبالغون فى تقدير أهمية « الطابع القومى » .

والحق أن التعارض بين ما ندعو اليه من دراسة للأساليب الغربية ، وبين الداعين الى الرجوع الى الفن الشعبى ، ليس تعارضا شديدا ، بل ان ما نرمى اليه هو فى حقيقة الأمر محاولة لتصحيح معنى الرجوع الى الفن الشعبى فى مجال الموسيقى • ذلك لأن دعاة فكرة الفن الشــعبى يبلغ بهم التحمس حــدا يجعلهم فى بعض الأحيان يخطئون فهم الفكرة ذاتها • فالفن الشــعبى تنعكس عليــه دائما مختلف الأحداث التى مر بهــا الشعب ، فيكون سجلا صادقا يصور تاريخ الشعب فى تطوراته

وتقلباته . والذى لا شك فيه أن تاريخنا الشعبى الطويل كان فى معظم فتراته تاريخ الظلم والاضطهاد اللذين ظل شعبنا يعانيهما حتى الأمس القريب . حقا ان الكفاح ضد هذا الاضطهاد لم ينقطع ، غير أن تعاقب مظاهر الاستبداد واحدا بعد الآخر لم يترك للشعب فرصة فى ممارسة تجربة الحرية والتغنى بها فى فنونه. وانعكس ذلك على أوضح صورة ممكنة فى موسيقانا الشعبية ، فأصبحت زاخرة بمعانى الذل والخضوع، وانعكست المعانى على الألحان فاذا بها حزينة باكية ، لا تقبل على الحياة بقدر ما تندب حظها فيها .

ولست أرمى من ذلك الى نقد فننا الشعبى فى ذاته ، اذ أن هذا الفن كان أمينا فى تصويره للأحوال التى مر بها شعبنا خلال تاريخه الطويل. ولكنى فقط أرمى الى أن تكون نظرتنا الى الفن الشعبى ــ فى مجال الموسيقى ــ نظرة نقدية فاحصة. فالى هؤلاء الذين يعتقدون بأن الخلاص من ضيق الأفق الذى تعانيه الموسيقى المصرية فى وقتنا الحالى لا يكون الا بالرجوع الى الأنغام الشعبية ، الى هؤلاء أتوجه بأسئلتى هذه ، آملا أن يجيبوا عنها اجابة صريحة أمينة : أليس الفن الشعبى ــ دائما ــ سجلا لمختلف الأحداث التى مر بها الشعب ؟ وهل كانت الأحداث التى مر بها شعبنا الا سلسلة متصلة من الاضطهادات ، عارسها الطغاة من المحتلين الأجانب ، أو المستبدين من الاقطاعيين والمستغلين ؟ اذن فقد كان من الضرورى أن تنعكس هذه الظروف على فننا الشعبى عامة ،

وعلى موسيقانا الشعبية بوجه خاص ، فأصبحت أنغام هذه الموسيقى نواحا وبكاء ، حتى حينما لا يستدعى الحال مثل هذا الحزن .

والحق أن الاضطهاد الطويل الذى مررنا به ــ والذى ينبغى أن نعترف به فى صراحة ــ يدفعنا الى أن نكون حذرين أشد الحذر كلما رجعنا الى فننا الشعبى . ففى الموسيقى الشعبية ــ الريفية منها والمدنية ــ ينعكس بوضوح خداع المستغلين والمستعمرين ، وتزيف الأهداف الحقيقية التى كان ينبغى أن يسعى اليها الشعب ، فيحل النواح والبكاء محل الدعوة الى النضال والاقبال على الحياة ، ويبدو كأن المشكلة الكبرى للمواطن المصرى الذى لم يكن يجد قوت يومه ، هى الغرام وهجران الحبيب ! وتسود فلسفة تواكلية زائفة تؤمن بالقدر و « المكتوب » ، وتثبط الهمم وتقعدها عن الكفاح ضد الظالمين . وهكذا أصبح الفن الموسيقى الشعبى يعكس كل عوامل الظلم ومظاهر التزييف التى فرضت على شعبنا . حقا ان الرغبة فى المقاومة لم تخمد ، وأن بعض الأعمال قد ظلت تحمل طابع الكفاح ، ولكن هذه لاتقارن بالأعمال التى تعكس ما فرض على الشعب ، أو ما انزلق فيه رغما عنه ، من أهداف زائفة .

واذن فعلينا دائما ، قبل أن نساير الدعوة الى الاسترشاد بالفن الشعبى فى الموسيقى ، أن نسائل أنفسنا : ما هى الأحوال التى كان يعكسها هذا الفن فى بلادنا ؟ وعندئذ ، سوف ندرك

أننا ينبغى أن نكون حذرين أشد الحذر فى استرشادنا بهـذا الفن ، وأن ظروف بلادنا قد تكون مختلفة عن غيرها من البلدان التى استطاعت أن تحقق نهضة موسيقية باستيحاء ألحانهـا الشعبية . وسوف ندرك أيضا أن انسان المستقبل ، الذى نود أن نكونه ، لابد أن يتخذ لنفسه أهدافا سليمة مختلفة كل الاختلاف عن تلك التى تغنت بها معظم الألحان الشعبية فى عهود الظلم والاضطهاد الماضية .

ولكن ، ليس معنى ذلك أن نقطع الصلة بماضينا ، وأن نشيد فنا لا جذور له . وكل ما فى الأمر أن الطابع الشعبى الأصيل سوف يظهر فى الفنان من تلقاء ذاته ، طالما كان فنانا صادقا . فذلك الذى توافرت له دراسة وخبرة عميقة بالأساليب الموسيقية الصحيحة ، لن يردد ألحان الغرب ، بل سيتأثر حتما بالطابع المحلى الذى يحيط به ، ويصوغ ألحانه فى قالب يفهمه الجميع ، ويتذوقونه بعمق . وللفنان ، اذا شاء ، أن يقوم بدراسة شاملة للألحان الشعبية ، فان دراسة كهذه تفيده كثيرا ، على شرط أن يكون حذرا ــ كما قلنا ــ فى تقبله للمادة التى تقدمها اليه هذه الألحان ، وأن يدرك طبيعة الظروف التى خلقت فيها ، ويدرسها بمنهج نقدى فاحص .

وبعد هذه الايضاحات ، ألخص الخطوط العامة للخطوات التى ينبغى اتباعها من أجل بعث فن موسيقى سليم فى بلادنا ، والبرنامج الذى أعتقد أن السير بمقتضاه يكفل لنا مكانة بين الأمم التى تفوقت فى هذا المضمار :

أولا ـ ينبغى أن ننظر الى الموسيقى على أنها فن يبنى على أسس علمية تقتضى دراسة طويلة شاقة . وعلى الرغم من أن الوقت الذى كان الفن يعد فيه خلقا تلقائيا ، أو ارتجاليا ، قد انقضى منذ عهد بعيد ، فاننا لم نعترف حتى اليوم بهذه الحقيقة فى مجال الموسيقى ، ولا زال أمر هذا الفن فى أيدى أشخاص ذوى خبرة موسيقية ارتجالية الى حد بعيد .

ثانيا ـ اذا اعترفنا بالمبدأ العام السابق ، وجب علينا أن نضع الأسس التى تكفل تحقيق شرط العلم والدراسة ، ولنبدأ يجب أن تتجه الى تكوين جيل جديد ، يبنى فيه على أسس ن نقول انالجيل الموسيقىالحالى ميئوس منه تماما ، وأنالعناية علمية صحيحة ، ويعتمد على المران الشاق ، والدراسة المثابرة لا على الارتجال أو الاجتهاد الشخصى وحده . ومن أجل تكوين جيل كهذا ، ينبغى أن تنشأ معاهد موسيقية راقية ، تستقبل الناشئين منذ المراحل الأولى من عمرهم ، وتتدرج بهم حتى يكمل اعدادهم . ولا بد أن نستقدم للتدريس فى هذه المعاهد أساتذة من الأجانب ، اذ ليس فى بلادنا حتى الآن مواطنون يصلحون لاعداد موسيقيين فى المستوى العالمى ، سواء أكان ذلك فىميدان التأليف أم فىميدان الأداء . وليست الاستعانة بخبرة الغير ، والاعتراف بأسبقيتهم فى هذا الميدان بالأمر المخجل : فنحن نستقدم الخبراء الأجانب فىميدان الذرة أو نبعث بمواطنينا الى الخارج لتعلم أسرارها ـ وتخلفنا فى

ميدان الموسيقى يفوق بكثير تخلفنا فى ميدان العلوم الذرية ! وليس لنا أن نخشى من أن تفقد موسيقانا طابعها المحلى أو القومى اذا استعنا بغير مواطنينا ، اذ أن هؤلاء لن يلقنونا سوى المواد والأدوات التى نستعين بها فى التأليف ، واللغة التى نستطيع أن نصوغ بها ما شئنا من الأفكار . ولا جدال فى أن مجرد انتماء الفنان الى بيئة معينة ، ترتبط بها مشاعره وأفراحه وآلامه ، سيصبغ انتاجه الفنى بصبغتها حتما .

ثالثا — لا يكفى أن نعمل على اعداد المؤلفين الموسيقيين ، والعازفين أو المغنين ، اعداد علميا صحيحا ، بل ينبغى أن نعد المستمع لكى يتقبل هذا الفن الصحيح ، ويعمل على تشجيعه . ولهذا وسائل عدة : فينبغى أن تدخل الموسيقى كل بيت ، عن طريق الاذاعة ، وعن طريق توفير التسجيلات للجميع . أما الاذاعة فلا أتردد فى القول انها قصرت فى هذا المجال ، ولم تعمل على ترقية أذواق المستمعين ، وتعللت فى ذلك تارة بترديد فكرة الطابع القومى — وهى فكرة أوضحنا مدى بطلانها من قبل — وتارة بالقول أن المستوى الثقافى لأغلبية السامعين يمنعهم من تذوق هذه الموسيقى ، وكأنه ليس من صميم مهمتها ، وأساس رسالتها ، أن تعمل على رفع هذا المستوى باتباع مناهج دقيقة مدروسة ! وأما مسألة توفير التسجيلات للجميع ، فمن المؤسف أن ما يفرض عليها من الرسوم — الجمركية — يجعل الحصول عليها أمرا لا يقدر عليه

الا المترفون وحدهم ، اذ تعد هذه التســجيلات من أدوات « الترف »، مع أنها فى الحق من صميم الثقافة التى ينبغى أن نحرص على انتشارها بين أفراد الشعب تماما كما نحرص على انتشار الكتب • وليس أضر بقضية الموسيقى من تلك العقلية التى تعد تكوين المكتبات الموسيقية ترفا ينبغى أن يقتصر على الأغنياء • فاذا أمكن ازالة هــذه الحواجز التى تحول دون تذوق فئات الشعب على اختلافها لهذا الفن الرفيع ، فعندئذ سيفتح أمامنا عالم جديد ، ونمارس تجربة فنية لم نعرفها من قبل على الاطلاق ، ونستمتع بمشاعر وأفكار لم يثرها فن فينا من قبل أى فن آخر •

*

ولكن كل هذه الوسائل ليست فى نظرى حاسمة ، بل ان هناك وسيلة أخرى لانهاض هذا الفن ، وكل فن آخر ، بدونها لا تفيد الدراسة ، ولا العلم ، ولا الخبرة •

فالموسيقى ، ككل فن آخر ، مرتبطــة بحياة الناس الواقعية أوثق الارتباط • وطالما كانت هذه الحياة يسودها الخمــول ، واليأس ، والاحساس بالظلم ، فمن العبث أن ننتظر نهضة حقيقية فى مجال الفن • ولو لم يكن للناس فى حياتهم هدف ، وأمل فى مستقبل مشرق ، فلن ينهض بينهم فن سليم ، اذ لن يوجد الشىء الذى يعبر عنه ذلك الفن • ونهضتنا الموسيقية مرتبطة بنهضتنا الاجتماعية ارتباطا وثيقا • ففى اليوم الذى يحس فيه كل فرد

بكيانه ، وبأن الحياة بدأت تقبل عليه ، ويشعر فى أعماق نفسه بأن له فى هذه الحياة هدفا يسعى مع أقرانه الى تحقيقه ــ فى هذا اليوم وحده (وكل الدلائل تدل على أنه قريب) يحق لنا أن ننتظر نهضة موسيقية وفنية صحيحة • وعنــدئذ يكون لهذه الخطــة التى أوضحنا خطوطها العامة جدواها : اذ أنها تمــدنا بالوسائل والأدوات ، بينما تمــدنا أحاسيسنا الانسانية بأسمى المعانى والأفكار •

الكتاب التالى

سيكولوجية المرأة

تأليف

الدكتور زكريا إبراهيم

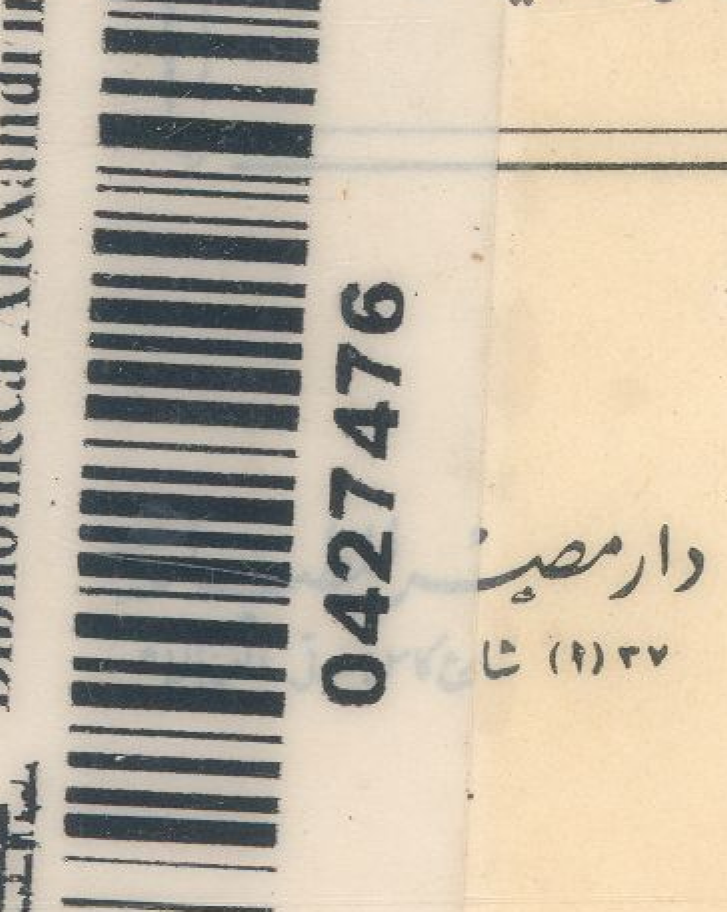
التعبير الموسيقى

هذا هو الكتاب الثانى من مجموعة الثقافة السيكولوچية . وهو كتاب ثقافى بحق تمتزج فيه خبرة المؤلف الموسيقية ، ودراسته الفلسفية ، فضلا عن اهتماماته السيكولوچية . فهو يحدثنا عن طبيعة الفن الموسيقى ويقارن بينه وبين غيره من الفنون الجميلة ، ويتحدث عن الموسيقى من حيث هى لغة وتعبير عن الفكر والوجدان فى آن واحد .

على أن الكتاب لا يعنى بالانتاج الموسيقى وحده ، بل وبالتذوق الموسيقى فهو يعتبر الاستماع الى الموسيقى فن قائم بذاته ، وعمل ايجابى بكل معانى الكلمة ، عمل يشترك فيه العقل مع الحساسية ، ويقتضى بجانب التذوق الوجدانى تفكيرا .. وتحليلا .. ومقارنة .

ويتناول المؤلف بالتحليل السيكولوچى والاجتماعى خصائص التعبير فى الموسيقى الشرقية . ويكشف عن الدلالة النفسية للموسيقى الشرقية ، ويبين العلاقة بينها وبين القومية المصرية ، ومدى تأثرها بالاضطهاد الطويل الذى عاناه الشعب المصرى .

وتسود الكتاب روح تفاؤلية تتبدى فى محاولة المؤلف وضع الأسس التى يراها كفيلة بتحرير التعبير الموسيقى فى الشرق من ضيق الأفق ، وتحقيق استقلاله الذاتى ، وربطه بتيار الحياة الصاعدة نحو الحرية والعالمية



دار مصر...
٣٢ (٤) شا...

الثمن : ١٢ قرشا